

# Ord og bilder på vandring

Bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst

---

Berit Westergaard Bjørlo

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
Universitetet i Bergen  
2018

UNIVERSITETET I BERGEN



# Ord og bilder på vandring

Bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst

Berit Westergaard Bjørlo



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
ved Universitetet i Bergen

2018

Dato for disputas: 07.12.2018



© Copyright Berit Westergaard Bjørlo

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2018

Tittel: Ord og bilder på vandring

Navn: Berit Westergaard Bjørlo

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

# Ord og bilder på vandring

Bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst

Berit Westergaard Bjørlo



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
ved Universitetet i Bergen

2018



## Fagmiljø

Senter for kunsthøgskule, kultur og kommunikasjon, Høgskulen på Vestlandet

Institutt for språk, litteratur, matematikk og tolking, Høgskulen på Vestlandet

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Tekst Bilde Lyd Rom (TBLR) – Fortolkning og teoriutveksling, Nasjonal forskerskole  
for estetiske fag

## Forord

Det sier seg selv at et doktorgradsarbeid ikke skjer i et vakuum. Rundt stipendiaten ligger et omfattende faglig og sosialt nettverk. For mitt vedkommende tilhører norskseksjonen ved Høgskulen på Vestlandet dette nettverket, ikke minst nåværende og tidligere kolleger ved HVLs masterstudium i barne- og ungdomslitteratur. Stipendet mitt var knytta til forskningsprogram Kunstfagdidaktikk ved Senter for kunsthøgskole, kultur og kommunikasjon ved HVL. Forskningsprogrammet har vært et fruktbart forum for faglig utvikling og har gitt meg rom for å presentere og få tilbakemeldinger på arbeidet. Samme mulighet fikk jeg gjennom seminarer i regi av den nasjonale forskerskolen Tekst Bilde Lyd Rom. Som ekstern stipendiat ved Universitetet i Bergen har jeg tilhørt Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, som har bidratt til å skape gode rammer for opplæringsdelen av forskerutdanninga og for slutføringa av avhandlinga.

Jeg hadde stort utbytte av mitt opphold som visiting scholar ved The National Center for the Study of Children's Literature, San Diego State University, som ble starten på min kontakt med det internasjonale forskningsmiljøet for barnelitteratur. En viktig del av nettverket utgjør også forskningsgruppa Nature in Children's Literature and Culture ved HVL og fagmiljøet ved Norsk barnebokinstitutt. En annen del er stipendiatgruppa jeg tilhørte ved HVL. Å diskutere og gi respons på medstipendiaters tekster ga nye innsikter i andres fagfelt og verdifull hjelp i eget skrivearbeid. Bibliotekarer ved HVL og Nasjonalbiblioteket har hjulpet til med å skaffe til veie litteratur og andre kilder. Ture Schwebs har lest og kommentert tekster underveis. Alle disse skal ha stor takk.

To navn skal nevnes særskilt, hovedveileder Nina Goga ved HVL og medveileder Henning Laugerud ved UiB. De har gitt meg uvurderlige impulser, innspill og korrigeringer og på hver sine måter bidratt til at avhandlinga nå foreligger.

Bergen, 10. juli 2018

Berit Westergaard Bjørlo

## Tillatelser

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere dikt fra *Gåsa, katten og hanen* (2006) av Jakob Sande og Ingunn Wiken er gitt av rettighetshaver til Sandes forfatterskap, Wiken og Skald forlag.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere dikt fra *Eg sette brillene på min katt* (2007) av Halldis Moren Vesaas, Tarjei Vesaas og Inger Lise Belsvik er gitt av rettighetshaver til Moren Vesaas' og Vesaas' forfatterskap, Belsvik og Det Norske Samlaget.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere dikt fra *Når tussalusi kviskrar* (2008) av Olav H. Hauge og Inger Lise Belsvik er gitt av rettighetshaver til Hauges forfatterskap, Belsvik og Det Norske Samlaget.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere dikt fra *Regnbogane* (1983) av Olav H. Hauge og Wenche Øyen er gitt av rettighetshaver til Hauges forfatterskap, Øyen og Det Norske Samlaget.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere tekst fra *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* (1976) av Fam Ekman er gitt av Ekman.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere tekst fra *Det hjertet husker* (2009) av Bjørn Sortland og Hilde Kramer er gitt av Sortland, Kramer og Aschehoug forlag.

Tillatelse til å gjengi oppslag og sitere tekst fra *Freddy* (2011) av Marvin Halleraker er gitt av Halleraker og Mangschou forlag AS.

Alle oppslaga er skanna fra bildebøker og deretter forminska. Fargene kan variere noe fra originalene.

## Abstract

This thesis, entitled *Wandering words and images. Picturebooks that recreate poems and visual art works*, examines a selection of Norwegian picturebooks including three poetry picturebooks and three narrative art picturebooks. A common feature of the picturebooks is the fact that each of them develops a dialogue with either literary or visual art works which have previously been published or exhibited for a primarily adult audience. One aim of this study is to examine how the original poems and artworks are transformed by being repurposed in a picturebook medium. Another aim is to investigate the ways in which the books address children as well as adults, and how the books may foster aesthetic experiences and understanding for both readerships.

The term ‘poetry picturebook’ implies a close interaction between poetry, illustrations and other visual aesthetics, such as graphic design, layout and book design. The poetry picturebooks selected for this study are: *Gåsa, katten og hanen* (2006) [The goose, the cat and the rooster] by Jakob Sande and Ingunn Wiken; *Eg sette brillene på min katt* (2007) [I put the spectacles on my cat] by Halldis Moren Vesaas, Tarjei Vesaas and Inger Lise Belsvik; and *Når tussalusi kviskrar* (2008) [When the woodlouse whispers] by Olav H. Hauge and Inger Lise Belsvik. The poems included in these books were published in the latter half of the 1900s by Norwegian authors writing mostly for adults. This thesis investigates how these poems are recreated in the picturebook editions from the 2000s by the combinations of verbal and visual aesthetics. As the three book titles suggest, the animal motif is prevalent, and consequently verbal and visual animal portraits are one of the investigated topics. Illustrated poetry is an under-researched field, and to date very few studies have offered in-depth analyses of interactions between poems and illustrations, and this thesis contributes to filling this gap.

The term ‘art picturebook’ indicates that visual and verbal narratives highlight the theme of visual arts. The selected books include: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*

(1976) [What should we do about little Jill?] by the author-illustrator Fam Ekman; *Det hjertet husker* (2009) [What the heart remembers] written by Bjørn Sortland and illustrated by Hilde Kramer; and *Freddy* (2011) [Freddy] written and illustrated by Marvin Halleraker. The narratives are situated in various arts venue, including museums, galleries, private collections, artist's homes, art studios and tattoo shops, as well as settings for performative arts and street arts. The staging of these diverse art scenes allows the reader to examine how the specific environments influence the characters' art experiences, as well as their experiences in a broader sense. This category of books has not yet been widely researched, and the thesis explores how the art scenes serve as a basis for literary and visual narratives.

Chapter 1 introduces the framework of aesthetic theory, based primarily on the theories of aesthetic experience developed by John Dewey and Hans-Georg Gadamer, both of whom emphasize the recipient's active role in the creation of meaning and sensuous experience. In addition, Gadamer's understanding of the historical dimensions implied in art experiences provides a frame of reference. Chapter 1 also includes a discussion of how the topics of aesthetics and Bildung are understood and applied in the fields of children's literature and rhetorical art didactics. Chapter 2 highlights aspects from picturebook research and intermedial theory relevant to the thesis. In chapter 3, the picturebooks are analyzed from the perspective of ekphrasis, and in chapter 4 adaptation theory serves as a vital premise in further analysis. Chapter 5 concludes the thesis.

The thesis combines methods of close reading designed for literary works, with methodologies for reading verbal-visual interactions. Moreover, the analyses are informed and structured from the perspective of the selected theoretical approaches. In chapter 3, the picturebook readings are grounded in a rhetorical as well as an interartial understanding of ekphrasis. In classic rhetoric, ekphrasis is a verbal tool to enhance the listeners' visual and sensuous imagination, while in modern times ekphrasis for the most part has been defined as a literary work of art describing a visual work of art, or in a broader sense, verbal representation of visual representation. The poetry picturebook analyses underscore how the interactions between poems and illustrations may enhance the readers' imagination and sensuous experiences in ways that



correspond with the ideas of visualization and vividness in the classic ekphrasis. The analyses of the art picturebooks and their inclusion of art walks and art talks confirm the relevance of interartial ekphrasis studies for this category of books. There are very few studies of picturebook ekphrases, and chapter 3 presents explorative readings that include both theoretical and methodological reflections.

The analyses in chapter 4 focus on how each book adapts previous works. Here the thesis draws upon theories with a broad understanding of adaptation, which allows for the inclusion of several types of transformations, such as shifts in medium, art form, genre, context and audience, or involves reinterpretations of a work from new viewpoints. The analyses highlight the significance of the books' paratexts in the process of adaptation. One key finding is that covers, formats, endpapers, title pages and book design contribute to the characterization of the books' content and aesthetics, as well as to their cross-generational address. Another vital finding indicates that, in the poetry picturebooks, the interaction of poems and illustrations offer alternative ways of experiencing and interpreting poetry than those in readings of unillustrated poetry. The analyses of the art picturebooks reveal how works of art gain renewed life when integrated in a story and transformed into the illustrators' own style. The visual and verbal narratives describe how the fictitious characters' encounters with specific art works or artists influence their development and choices. Drawing on Bakhtin's concept of chronotope, the analyses underscore how the characters' art travels imply questions of identity, fundamental choices and formation.

The thesis suggests several fields for future research, such as studies of poetry picturebooks, ecocritical readings of illustrated animal poetry, investigations of how theories of ekphrasis may inform picturebook research, art and poetry picturebooks as an arena of adaptation studies, chronotope studies of picturebooks and children's literature research with a focus on aesthetic experience and formation.

## Innhold

Fagmiljø .....	3
Forord .....	4
Abstract .....	6
Kapittel 1 Innledning .....	11
1.1 Møtesteder og vandringer .....	11
1.2 Materialet .....	12
1.3 Problemstilling og forskningsspørsmål .....	14
1.4 Estetikkteoretisk rammeverk .....	15
1.4.1 Estetisk erfaring .....	15
1.4.2 Estetisk danning .....	21
1.5 Fire nøkkelbegrep: intermedialitet, ekfrase, adaptasjon og kronotop .....	25
1.6 Avhandlingas struktur .....	28
Kapittel 2 Bildeboka som forskningsfelt .....	30
2.1 Hovedposisjoner i bildebokforskninga .....	30
2.2 Interaksjon mellom ord og bilde .....	35
2.3 Aldersoverskridende bildebøker .....	40
Kapittel 3 Bildebøker som ekfraser .....	46
3.1 Teoretiske perspektiv .....	46
3.1.1 Den antikke og den moderne ekfrasen .....	46
3.1.2 Interestetisk tenkning .....	48
3.1.3 Ekfrasebegrepet i endring .....	51
3.2 Lesninger av diktbildebøker .....	56
3.2.1 Topologi: Hvem, hva, hvor og når .....	57
3.2.2 Topografi: Landskap og landevei .....	63
3.2.3 Det figurlige: Å male med ord og bilder .....	70

3.3 Lesninger av kunstbildebøker.....	83
3.3.1 Ekfrasen i kunstbildebøker.....	84
3.3.2 Kunstsamlinga og atelieret som topoi.....	86
3.3.3 Guidefunksjonen .....	90
3.3.4 Teksten viser vei til bildet.....	91
3.4 Bildebøker som ekfraser: Sammenfatning .....	98
Kapittel 4 Bildebøker som adaptasjoner.....	101
4.1 Adaptasjonsteoretiske perspektiv .....	101
4.2 Lesninger av diktbildebøker .....	108
4.2.1 Hva er dikt for barn? .....	108
4.2.2 Poetisk leik i ord og bilder: <i>Eg sette brillene på min katt</i> .....	120
4.2.3 Ambivalente naturskildringer: <i>Når tussalusi kviskrar</i> .....	147
4.2.4 Et karnevalesk fabeldikt: <i>Gåsa, katten og hanen</i> .....	170
4.3 Lesninger av kunstbildebøker.....	186
4.3.1 Blikkpunkt: Visuell form i bildebøker .....	186
4.3.2 Betrakteren, posøren, aktøren: <i>Hva skal vi gjøre med lille Jill?</i> .....	191
4.3.3 Kunst som kropp, kultur og kapital: <i>Freddy</i> .....	211
4.3.4 Kahlos kunst og liv: <i>Det hjertet husker</i> .....	226
4.4 Bildebøker som adaptasjoner: Sammenfatning.....	260
Kapittel 5 Konklusjon.....	264
5.1 Ekfraselesninger .....	265
5.2 Adaptasjonslesninger.....	268
5.3 Veier videre .....	270
Litteratur .....	274

# Kapittel 1 Innledning

I denne avhandlingen undersøkes bildebøker som gjenskaper lyrikk og bildekunst. Primærmaterialet består av til sammen seks bildebøker. Tre av dem inneholder illustrerte dikt av fire norske etterkrigslyrikere, de tre andre rommer fortellinger om møter med bildekunst og kunstnere.

## 1.1 Møtesteder og vandringer

Et sentralt mål er å vise hvordan de utvalgte bildebøkene skaper møtesteder mellom ulike kunstformer, medieformer og lesergrupper. I den ene gruppa er det dikt og illustrasjoner som møtes, i den andre går bøkens tekst og illustrasjoner i dialog med kunsthistoriske verk. Gjennom bildebokmediet blir dikt og bildekunst, som tidligere i hovedsak er blitt trykt eller utstilt i en voksenkulturell kontekst, introdusert for barnelesere. Bildebøkene impliserer dermed møter med lesere og betraktere på tvers av generasjoner.

Bøkene inngår også i en prosess av forflytninger. De litterære og visuelle forelegga har vandra mellom ulike medier, mottakergrupper og kulturkontekster, og slike forflytninger åpner for nye bruks- og lese måter. Å lese dikt med illustrasjoner skaper andre leseerfaringer enn å lese dikt uten illustrasjoner. Tilsvarende vil opplevelsen av visuell kunst gjenskapet i narrative bildebøker gi rom for andre typer kunsterfaringer enn dem man får ved å oppsøke originalverka i et museum eller et galleri.

‘Gjenskaping’ er i denne avhandlingen forstått som et overordna begrep, ordet betegner kulturdialoger som oppstår når estetiske uttrykk blir flytta fra en kontekst til en annen. Bildebøkene gjenskaper litterære og visuelle kunstverk gjennom ei vekselvirkning mellom gjentakelse og transformasjon. Jeg ser derfor bildebøkene som del av en dynamisk gjenskapingsprosess som setter estetiske uttrykksmåter, meningsskaping og mottakerroller i spill på nye måter.

Begrepa gjenskaping og originalversjon skal ikke oppfattes som ei hierarkisk rangordning, der det opprinnelige verket har høyere status enn det gjenskapte. Forholdet mellom bildebøkene og forelegga blir sett i et dialogisk perspektiv og forstått som et møte mellom likeverdige kulturuttrykk. Bildebøkene utgjør primærmaterialet, de litterære og visuelle forelegga blir studert med utgangspunkt i bildebøkernes gjenskapinger.

Bøkernes samspill mellom ord og bilder og gjenskapinga av litterære og kunsthistoriske verk gir avhandlinga en flerfaglig profil som etter mitt syn markerer bøkernes relevans både for det kunsthistoriske, det litteraturvitenskapelige, det medievitenskapelige og det barnelitterære fagfeltet.

## 1.2 Materialet

Jeg har valgt betegnelsene *diktbildebok* og *kunstabildebok* for de to hovedgruppene bøker jeg studerer. Betegnelsene er brukt for å synliggjøre både fellestrekk og særtrekk. ‘Diktbildebok’ framhever at dikta er integrert i et medium der tekst og illustrasjoner samspiller tett, og ‘kunstabildebok’ framhever at bøkene tematiserer visuell kunst gjennom et bildebokmedium. I begge tilfeller er det kjente kunstverk, i form av enten dikt eller visuell kunst, som blir gjenskapet i bildebøker.

Med denne avhandlinga ønsker jeg å styrke den svake posisjonen som diktbøker og bøker med visuell kunsttematikk har hatt innenfor bildebokforskninga. Lyrisksjangeren har hatt en marginal plass generelt i barnelitteraturforskninga, og lyrikk er også svakt representert i bildebokfeltet. Ettersom bildebokforskninga er dominert av studier om narrative bildebøker, er det behov for mer forskning om diktbildebøker. Dette presiserer også Maria Neira-Piñeiro, som framholder at studier av «poetry picturebooks» fordrer til dels andre teoretiske og metodiske tilnærminger enn det narrative bildebøker gjør (2013, 15).<sup>1</sup> I denne avhandlinga undersøker jeg hvordan samspillet mellom dikt og illustrasjoner kan studeres ut fra flere innfallsvinkler enn narrativ teori.

---

<sup>1</sup> Referansestilen i denne avhandlinga er Chicago B (forfatter-år-versjonen av Chicago), basert på *The Chicago Manual of Style 16th*.

Bildebøker som gjenskaper visuell kunst, har de seinere åra blitt gjenstand for noe mer forskning enn det diktbildebøker har. Kunstbildebøker har likevel fått overraskende liten oppmerksomhet i forskningsfeltet, til tross for at mange av dagens bildebokskapere er «master recyclers of art», som Sandra Beckett uttrykker det (2010, 83). Gjennom å studere norske kunstbildebøker for barn, ønsker jeg å utvikle mer kunnskap om hvordan dialoger med kunsthistoriske verk viser seg i bildebøker – og om relevante teorier å studere dem ut fra.

Utvalget av diktbildebøker består av *Gåsa, katten og hanen* (2006) av Jakob Sande og illustrert av Ingunn Wiken, *Eg sette brillene på min katt* (2007) av Halldis Moren Vesaas og Tarjei Vesaas med Inger Lise Belsvik som illustratør og *Når tussalusi kviskrar* (2008) av Olav H. Hauge, også illustrert av Belsvik. Et fellestrekk for de tre bøkene er at de utvalgte dikta har vært på vandring mellom ulike litterære kontekster. Dikta er henta fra publikasjoner som i hovedsak har vært retta mot et voksent publikum, men illustrasjonene er nye og laga spesielt for disse bildebokutgivelsene.

Det er flere likhetstrekk mellom bøkene. Flertallet av dikta handler om dyrefigurer, som er et velkjent motiv i barnelitteraturen generelt, så vel som i barnepoesien. Andre framtrekkende emner er årstider, værphenomen og himmellegemer. Flere dikt rommer dessuten virkemidler som humor og språkleik, som også er velkjente karakteristika for barnepoesien. Ved å sammenstille disse tre diktbildebøkene vil jeg framheve hvordan dikt av fire kjente norske 1900-tallsforfattere, som alle har skrevet mest for voksne, får en barnepoetisk funksjon gjennom bildebokmediet.

Den eldste av de tre utvalgte kunstbildebøkene er *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* (1976), som er skrevet og illustrert av Fam Ekman. De to andre er av nyere dato. *Det hjertet husker* (2009) er laget av forfatteren Bjørn Sortland og illustratøren Hilde Kramer, mens Marvin Halleraker står bak både bilder og tekst i *Freddy* (2011). I alle tre bøkene refererer tekst og illustrasjoner til visuelle kunstverk som er produsert tidligere. Gjennom fiktive fortellinger viser både tekst og bilder hvordan hovedkarakterene preges av møter med bestemte kunstverk og kunstnere.

De tre bøkene skildrer ulike typer kunstreiser som får betydning for hovedkarakterenes utvikling og veivalg, og det er et fellestrekk for fortellingene at de har et kunstmuseum, ei privat kunstsamling eller et atelier som stedsramme. Forankringa i ulike kunstrom har vært bestemmende for bokutvalget. Med de nevnte kunstscenene som ramme, gjenskaper og sammenstiller bildebøkene kanoniske verk og monterer dem inn i fiktive utstillingsrom. Bøkene konstruerer slik sine egne kunstutstillinger som vender seg både til barn, unge og voksne.

Ved å innlemme både diktbildebøker og kunstbildebøker i materialet kan jeg undersøke møtesteder mellom ord og bilder med ulike innfallsvinkler. Hvordan blir dikt gjenskapt i møte med illustrasjoner og visuell design? Hvordan blir visuelle kunstverk gjenskapt i møte med bildebokmediets kombinasjon av litterære tekster og illustrasjoner? Gjenskapingsaspektet blir et bindeledd mellom de to hovedgruppene av bildebøker, men det gir også mulighet for å undersøke forskjeller i gjenskapingsprosessene, alt etter om det er litterære eller visuelle kunstverk som er forelegget.

### 1.3 Problemstilling og forskningsspørsmål

Den overordna problemstillinga for avhandlinga dreier seg om hvordan bildebokmediet transformerer og formidler spesifikke litterære og visuelle kunstverk:

Hvordan fungerer bildebokmediet som kontekst for å gjenskape og formidle dikt og bildekunstverk til nye lesergrupper på tvers av generasjoner?

Denne problemstillinga blir spesifisert med to forskningsspørsmål som gir tydeligere føringer for hvilke tilnæringsmåter avhandlinga bygger på:

- a) Hvordan bidrar bildebøkernes intermediale estetikk til både å bevare og fornye litterære og visuelle kunstverk?
- b) På hvilke måter kan bøkene tjene som kilder til estetiske erfaringer og estetisk danning for både barn og voksne?

Begrepet estetikk står sentralt i forskningsspørsmåla og signaliserer et estetikk-teoretisk rammeverk, der også intermedial teori inngår. Spørsmålet om hvordan bildebøkene både bevarer og fornyer dikt og bildekunst er fundert i adaptasjonsteori, det vil si studier om hvordan litteratur og andre kulturuttrykk gjenskapes i nye

kontekster, kunstarter, sjangrer eller medier. De fleste adaptasjonsstudier undersøker hvordan narrative tekster blir adaptert til nye medier og sjangrer. Når jeg i stedet tar utgangspunkt i hvordan dikt og bildekunst blir gjenskapt i et nytt medium, vil jeg bidra til å undersøke andre adaptasjonsformer enn de som har vært mest framtreddende i forskningsfeltet.

Spørsmålet om bildebøkernes danningspotensial har sammenheng med spørsmålet om mottakergrupper. Bildebøkene blir undersøkt som aldersoverskridende bøker, altså bøker som vender seg til både barn og voksne, og i avhandlinga drøfter jeg hvordan de utvalgte bildebøkene utfordrer skarpe grenser mellom barnelitteratur og voksenlitteratur.

Avhandlinga er et tekst- og bildestudium, den inkluderer ikke studier av reelle leseres respons. Det er bøkernes potensial for estetiske erfaringer og estetisk danning jeg undersøker, ikke eksempler på autentiske leseropplevelser. Mine egne lesninger av bildebøkene representerer selvsagt ikke objektive funn. Men lesningene har likevel et vitenskapelig fundament gjennom bruken av nærlesingsmetoder som er utvikla innenfor det litteraturvitenskapelige og det intermediale forskningsfeltet. I humanvitenskapene vil de teoretiske innfallsvinklene som er valgt, ofte også ha en metodisk funksjon. Slik er det også i denne avhandlinga. Både det estetikkteoretiske rammeverket og andre teorier jeg bygger på, i hovedsak teorier om intermedialitet, ekfrase og adaptasjon, har betydning for hvilke lesemåter jeg bruker og hvilke funn og konklusjoner jeg kommer fram til.

## 1.4 Estetikkteoretisk rammeverk

Med grunnlag i en hermeneutisk og retorisk estetikkforståelse undersøker jeg hvordan bildebøkene kan gi impulser til både refleksjon og til sanselige erfaringer. Gjennom noen nedslag i det estetikkteoretiske og det barnelitterære feltet presenterer jeg her rammene for hvordan jeg forstår og bruker estetikkbegrepet.

### 1.4.1 Estetisk erfaring

Innenfor 1700-tallets kunstfilosofiske tradisjon blei som kjent estetikkbegrepet først tatt i bruk av A. G. Baumgarten i verket *Aesthetica* (1750-1758), der han definerer



estetikk som «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (2008, 11). For Baumgarten beror den estetiske erkjennelsen ikke bare på «fatteevnen», men også på evnen til å sanse det som går «utover grensene til det tydelig erkjennbare» (11). Evnen til å kunne kombinere et mangfold av sanseintrykk til et hele har ifølge Baumgarten en egenverdi som ikke skal underordnes eller oppløses i begrepsmessig erkjennelse (Bale 2009, 11).

Den sanselige erkjennelsens egenverdi – og dens samspill med forstandsmessig erkjennelse – blir også vektlagt i nyere estetisk tenkning, ikke minst i teorier som er opptatt av kunst som erfaring. John Deweys *Art as Experience*, første gang utgitt i 1934, og flere av Hans-Georg Gadamers tekster inneholder grunnlagstenkning om estetisk erfaring, og disse tekstene inngår som en del mitt teoretiske rammeverk for analysene.

I *Art as Experience* viser Dewey til det antropologiske fundamentet kunsten hadde i førmoderne tid, da kunsten i stor grad var innvevd i kulturelle riter og feiringer. Dette synet på kunstens funksjon ønsker Dewey å revitalisere gjennom å utforske hvordan estetiske erfaringer interagerer med alminnelige livsprosesser (Bale 2009, 17). Dewey sier «at enhver erfaring er et resultat av samspill mellom et levende menneske og en side ved den verden det lever i» (2008, 203), og han ser også kunstens rolle i lys av dette erfaringsbegrepet.

Et sentralt poeng hos Dewey er at estetiske erfaringer omfatter flere typer kulturelle erfaringer enn kunstopplevelser, for eksempel det å nyte et utsøkt måltid eller det å glede seg over å reparere en bruksgjenstand (Bale 2009, 18). Dersom håndverkeren viser «stor omhu for det materialet som underlegges dyktigheten», kan utøvelsen av et håndverk ha en kunstnerisk funksjon, hevder Dewey (2008, 206). Slik forfekter han en vid forståelse av estetisk erfaring.

Til en viss grad skiller Dewey mellom kunstnerisk og estetisk erfaring. Kunstnerisk erfaring blir forstått som skapende arbeid, mens estetisk erfaring dreier seg om hvordan man mottar kunst. Dewey legger likevel mer vekt på det som er felles for skaper- og mottakerprosessene enn på forskjeller. Estetisk erfaring er «en vurderende, sansende og nytende handling» presiserer han, og slik framhever han at også mottakerposisjonen har en aktiv funksjon (Dewey 2008, 205). Skapende arbeid

krever på sin side ikke bare aktive handlinger, men også en «følsomhet for tingenes kvaliteter» (207). Altså fordrer både det å produsere og det å respondere på kunst et aktivt engasjement. Slik Dewey ser det, vil prosessen med å skape og respondere søke å forene «det å gjøre og det å gjennomgå», som det heter i den norske oversettelsen (2008, 209), eller det å erfare «a perceived relation between doing and undergoing», som det står i originalteksten (2005, 48). Gjennom å kombinere handlinger, engasjement og kontemplasjon kan erfaringer med kunst og kultur bli en kilde til innsikt og utvikling for den enkelte.

Dewey er ikke bare opptatt av estetiske dannelsprosesser for den enkelte, men også av hvordan kunst- og kulturaktiviteter kan praktiseres og erfares i et fellesskap. Sett i sammenheng med Deweys pedagogiske ideer og hans velkjente slagord «learning by doing», har hans kunstfilosofi overføringsverdi også til estetiske fag og praksiser i skolen. Deweys tanker om hvordan estetiske praksiser kan utfolde seg og erfares i sosiale rom, har relevans for analysen av hvordan bildebøkene i mitt materiale kan innby til at barn og voksne leser og samtaler om bøkene i fellesskap.

Det fins flere likhetstrekk mellom Deweys og Gadamer's kunstfilosofi. Begge framhever kunstens antropologiske forutsetninger, det vil si dens forankring i menneskelige erfaringer. «Celebrating is an art», sier Gadamer og viser til den modus av feiring og fellesskapsfølelse som kan oppstå når man deler kultur erfaringer med andre (1986, 40). Som eksempel nevner han blant annet museumsvisninger, der man kan oppleve en taus samhörighet med andre når man observerer de samme museumsgjenstandene (40). Også vektlegginga av mottakerens aktive rolle i møte med kunsten er et fellestrekk ved de to kunstfilosofene. Dewey og Gadamer viser begge til at kunstverk og andre kulturuttrykk blir til på nytt gjennom måten mottakerne erfarer dem på. I tillegg er de begge opptatt av hvordan estetiske erfaringer mobiliserer både sanseevnen og fatteevnen, og på dette punktet viderefører de en arv fra Baumgartens estetiske tenkning.

Imidlertid legger Gadamer større vekt på kunstens erkjennelsesmessige og historiske dimensjoner enn det Dewey gjør (Bale 2009, 19). Måten Gadamer tenker om dialogen mellom fortid og samtid på, er relevant for mine analyser som undersøker hvordan bildebøker gjenskaper og nyskaper dikt og bildekunst. Relevante er også

Gadamers refleksjoner over samspillet mellom sanselige og fortolkende prosesser i estetiske erfaringer.

I essayet «Estetik og hermeneutikk» framholder Gadamer at estetikken utgjør et viktig element ved den generelle hermeneutikken (2001, 143).<sup>2</sup> På den ene sida vektlegger han at kunstverket taler til forståelsen, «kunstverket sier oss noe» og «dermed hører med til sammenhengen av alt det som vi må forstå» (139). På den andre sida argumenterer han for at kunsterfaringa også tilbyr «noe mer enn meningsforventing» gjennom «fornemmelsen av det som blir sagt til oss» og som «en oppdagelse gjennom måten det blir sagt på» (142). Gadamer knytter her den sanselige kunsterfaringa til opplevelsen av verkets form, og dessuten til dets «meningsoverskudd» og «uuttømmelighet» (143). Ifølge Gadamer erfarer vi altså et kunstverk gjennom å sanse det, fornemme det og forstå det. Relatert til bildebøkene i mitt materiale, vil Gadamers tenkning åpne for å undersøke ikke bare hvordan ord, bilder og bokdesign skaper mening, men også hvordan verbal og visuell form aktiverer sanselige erfaringer og fornemmelser.

Dialogen mellom gammelt og nytt står sentralt i Gadamers kunstsyn. I essayet «The relevance of the beautiful. Art as play, symbol, and festival» (1986) utforsker han et kunstsyn som omfatter både fortidas og samtidas kunst.<sup>3</sup> Han framholder at kunsten må forstås i lys av både sin historiske kontekst og ut fra hvordan mennesker erfarer kunsten i spesifikke situasjoner i tid og rom. For Gadamer er det et viktig poeng at kunsterfaringa kombinerer fortid og samtid, en erkjennelse som åpner for at tidligere tiders kunst kan oppleves som samtidig (Bale 2009, 17). Også kunstuttrykk som bryter med tradisjonen, vil være i dialog med tidligere tiders kunst: «For although modern art is opposed to traditional art, it is also true that it has been stimulated and nourished by it» (Gadamer 1986, 9).

Tradisjonen blir gjenskap og holder seg levende gjennom å fungere som en aktiv minnekultur i samfunnslivet, framholder Gadamer (Bale 2009, 23). Det vil si at jubileumsfeiring, minneseremonier, dramatiseringer, monumenter og andre

---

<sup>2</sup> «Ästhetik und Hermeneutik» blei først utgitt i 1964.

<sup>3</sup> «Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest» blei først utgitt i 1977.

erindringshandlinger skaper en følelse av fellesskap og får fortida til å angå oss (23). Gadamer har likevel ikke et konserverende syn på historien og tidligere tiders kunst og kultur. Synet på hva kunst er, hvilke funksjoner den har og hvordan den erfares, er historisk betinga og derfor også omskiftelig. Heller ikke det enkelte kunstverket blir sett som en konstant størrelse. Som Kjersti Bale påpeker, understreker Gadamer «at verket er iverksettelse, noe som blir gjort, og han framhever samhandlingen mellom verk og mottaker som en del av kunsterfaringen» (Bale 2009, 25). Denne tenkemåten er relevant for mitt materiale ettersom bildebøkene iverksetter eksisterende kunstverk på nye måter. Samspillet mellom illustrasjoner og tekst inviterer til samhandling med et aldersdifferensiert publikum som vil kunne sanse og forstå bøkene på ulike måter.

Et erfaringsbasert og historisk orientert estetikkbegrep, som Gadamers estetiske tenkning er et eksempel på, markerer et brudd med den romantiske kunstfilosofien. I den romantiske tradisjonen skiller man mellom såkalt stor kunst på den ene sida og mer håndverksmessige kunstprodukt på den andre sida. Synet på kunst som noe opphøyd, står til dels i opposisjon til førromantiske tradisjoner som i mindre grad skilte mellom såkalt stor kunst og brukskunst og mellom originalitet og etterligning. I dag er grensene mellom kunst, kunsthåndverk og hverdagsfenomener igjen blitt mer flytende. Grensene har ikke bare med den enkelte gjenstand å gjøre, de omfatter også hvordan og i hvilke situasjoner disse uttrykka blir formidla (Bale 2009, 13). Estetikkbegrepet knyttes derfor i vår tid ikke bare til det tradisjonelle kunstfeltet, men også til erfaringer av for eksempel musikkfestivaler, visuell design, arkitektur, medietekster og urbane landskap.

De porøse grensene mellom ulike former for kunst, håndverk og kulturerfaringer er, som tidligere nevnt, et sentralt punkt i Deweys estetiske teori. Også for Gadamer er dette viktig. Han framhever blant anna hvordan «den moderne kunsten også trenger inn i vår daglige omverden og dens dekorative utforming» (Gadamer 2008, 360). Dessuten understreker han det store registeret av «[de] forskjellige medier som den menneskelige skaperevne uttrykker seg gjennom» og formidler slik et syn på kunst som åpner for at den kan erfares på ulike måter gjennom ulike medier og kunstarter (365). Gadamer avgrensar altså ikke estetiske erfaringer til opplevelser av kanonisert kunst, han setter kunsten inn i et bredt og variert spekter av menneskelige

erfaringer. I tråd med Deweys og Gadammers ikke-hierarkiske syn på kunst, plasserer jeg i denne avhandlinga bildeboka i et heterogent kulturfelt, som utfordrer skarpe skiller mellom kunst og kultur og mellom ulike medier og kunstarter.

Barnelitteraturfeltet har ingen lang tradisjon for studier i lys av estetikkbegrepet. I ei spissformulert åpning av artikkelen «Aesthetics» i *Keynote for Children's Literature* (2011) hevder Joseph Thomas at det fins «perhaps no more vexing, fraught, and neglected concept in the study of children's literature than *aesthetics*» (2011a, 5). Han begrunner påstanden blant anna med at barnelitteraturforskninga historisk sett har vært forankra i pedagogiske, ideologiske og biblioteksfaglige synsmåter. Selv om barnelitteraturforskninga fra 1980-tallet av i stadig større grad er blitt forankra i litteraturvitenskapelig teori, hevder Thomas at dette ikke er ensbetydende med at barnelitteraturen blir sett i et bredt estetisk perspektiv. Han viser for eksempel til hvordan Maria Nikolajeva i boka *Aesthetic Approaches to Children's Literature* (2005) avgrensar det estetiske anliggendet til bruk av strukturalistisk og narratologisk teori og metode, og at hun dermed ikke innfrir forventningene om ei breiere drøfting av estetiske tilnærmingar (Thomas 2011a, 8). Ifølge Thomas (2007a; 2011a) bør ei estetisk tilnærming hente inspirasjon fra et vidare teorifelt enn litteraturvitenskapen og inkludere fagområder som kunstfilosofi, kulturteori og interdisiplinær teori. Dette synet er i tråd med den disiplinoverskridende estetikkforståelsen jeg bygger på i denne avhandlinga.

Etter mitt syn er det estetiske perspektivet innenfor nyere barnelitteraturforskning godt ivaretatt på et analytisk nivå. Nærlesningar av samspillet mellom form og innhold i den enkelte tekst eller bildebok løfter ofte fram estetiske aspekt og funksjoner. Imidlertid fører det sterke fokuset på narrative tekster og narrativ teori til at blikket for det estetiske registeret i barnelitteraturen begrenses. Den barnelitterære estetikken er i særleg grad blitt knytta til spørsmål om struktur, fortellermåter og tematisk innhold. Det er derfor behov for å utvide registeret for estetiske tilnærmingar, blant anna ved å studere flere former for poetisk og visuelt formspråk. Gjennom valg av bildebokmateriale og gjennom valg av problemstilling ønsker jeg å utforske et breiere estetisk uttrykksregister enn det den tematisk og narrativt orienterte bildebokforskninga tillater.

Å lese barnelitteratur i et estetisk perspektiv utfordrer en hierarkisk estetikkforståelse som favoriserer det kanoniserte kunstfeltet. Slik jeg ser det, er det ikke bare den sofistikerte barnelitteraturen som har estetiske kvaliteter. Også den såkalt enklere barnelitteraturen tilbyr estetiske erfaringer, slik også Thomas (2011a, 8) påpeker. Mitt bildebokmateriale inngår i et kontinuum av uttrykksmåter fra det enkle til det mer sammensatte og komplekse, og ei estetisk tilnærming til dette stoffet knytter seg derfor til et heterogent, ikke til et hierarkisk, estetikkbegrep.

### 1.4.2 Estetisk danning

Som forskningsspørsmåla mine viser, ser jeg estetikkbegrepet i sammenheng med dannelsesbegrepet. Begrepet danning har mange forgreininger og har ulik betydning alt etter hvilken sammenheng og hvilke fagfelt det blir anvendt i. Uttrykk som demokratisk danning, etisk danning og kulturell danning viser noe av bredden i bruken. I denne avhandlinga vil jeg ta utgangspunkt i et estetisk dannelsesperspektiv. Gadamer bruker betegnelser som «estetisk formingsverdi» og «estetisk dannelsesverden» (2001, 138). Han knytter dessuten kunsterfaringa til et potensial for personlig utvikling: «Kunstverket som sier noe, konfronterer oss med oss selv» (142). Utsagnet kan sammenlignes med Deweys erfaringsbegrep og hans vektlegging av prosessene ‘doing’ og ‘undergoing’ (2005, 48), altså det å kunne erfare estetiske prosesser på en gjennomgripende og dermed også formende måte. Noe av den samme danningstanken fins hos Gadamer i verket *Sannhet og metode*, der han hevder at kunstverkets egentlige væren består av at det «omdannes til en erfaring som forvandler den som gjør erfaringen» (2010, 133).<sup>4</sup> Gadamer peker her på at estetiske erfaringer kan få betydning for menneskers tenke- og handlemåter.

I boka *Videbegær. Oplysning, barnelitteratur, danning* (2012) viser Nina Christensen til at forestillinga om danning oppstår i samband med 1700-tallets litterære kultur. Hun framholder at ordet danning i denne sammenheng blant anna innebærer ei forestilling om at individet gjennom lesning av litteratur skal kunne utvikle seg til å bli et fullverdig medlem av det borgerlige samfunn (Christensen 2012,

---

<sup>4</sup> *Wahrheit und Methode* blei først utgitt i 1960.

16-17). I sin forståelse av begrepet 'litterær dannelse' tar hun utgangspunkt både i opplysningstradisjonen og i nyere danningsteorier, og hun viser hvordan barnelitterære tekster både fra 1700-tallet og fra vår tid beskriver karakterers utvikling som en konsekvens av valg og møter med andre mennesker. I mi avhandling ser jeg denne typen dannelsesperspektiv som særlig relevant for lesningene av kunstbildebøkene, som inneholder historier om hvordan hovedkarakterenes møter med kunst får betydning for identitetsutvikling, veivalg og relasjoner til andre. I drøftinga av barnelitteraturens dannelsingspotensial viser Christensen blant anna til Martha Nussbaums verk *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education* (1997) og hennes tanker om lesning av fiksjon som «middel til at utvikle, påvirke og potensielt forandre børn og unge» (Christensen 2012, 34).

Nussbaum er særlig opptatt av den narrative litteraturens dannelsingsfunksjon, men hun inkluderer også andre kunstformer:

The arts cultivate capacities of judgement and sensitivity that can and should be expressed in the choices a citizen makes. To some extent this is true of all the arts. Music, dance, painting and sculpture, architecture—all have a role in shaping our understanding of the people around us. (Nussbaum 1997, 86)

Dette synet på estetisk danning har likhetstrekk med Gadammers og Deweys tenkning, men Nussbaum har et klarere etisk anliggende. Målet er å fostre «world citizens», verdensborgere, med evne til å sympatisere med og forstå andre menneskers erfaringer og levekår (1997, 109). Nussbaum er optimistisk, men ikke naiv med hensyn til kunstens virkning, heller ikke på vegne av den narrative litteraturen: «Literature does not transform society single-handed» (94). Samfunnsnormer og -strukturer, lesernes innstilling og måten litteratur blir formidla på, spiller inn. Som Irene Engelstad (2016, 11), påpeker i forordet til *Nussbaum. Litteraturens etikk*, hevder ikke Nussbaum at litteraturen med nødvendighet utvikler evnen til å ha medfølelse med andre. Nussbaums poeng er at litteratur og kunst har et potensial til å «gjøre oss mer tenksomme, lede til større emosjonell forståelse for andre mennesker» (Engelstad 2016, 11).

Nussbaum legger stor vekt på hvordan kunsten kan berøre forestillingsevnen, vår evne til imaginasjon: «Here the arts play a vital role, cultivating powers of imagination that are essential to citizenship» (1997, 85). Slik jeg forstår hennes

kunstsyn, er det ikke bare kunstens innhold, men også kunstens uttrykksmåter som kan bidra til å utvikle forestillingsevnen og i neste omgang tenkemåtene våre.

I mi avhandling knytter jeg studiene av bildebøkernes dannelsingspotensial like mye til estetisk form som til innhold. For eksempel har det poetiske språket et bredt kroppslig erfaringspotensial, der rim, rytme og klang appellerer til hørselssansen, mens synssansen blir aktivert gjennom tekstens typografiske oppsett i verselinjer og strofer. Når dikt blir illustrert, vil illustrasjonene i stor grad utfordre synssansen, samtidig som bilder i likhet med tekster også kan gi assosiasjoner til andre sanseerfaringer, som lukt, smak og taktilitet. Kunstbildebøkernes gjenskapning av visuelle kunstverk har på sin side et potensial til å skjerpe lesernes blikk for ulike typer visuelle uttrykksmåter og virkemidler. Estetisk form kan altså erfares gjennom et vidt sanseregister som vil prege vår erfaring og fortolkning av det estetiske uttrykket.

Også retorisk teori bygger på et formorientert dannelsingsperspektiv. Det er et retorisk ideal at «innhold og uttrykk, stoff og form, sak og ord skal stå til hverandre» (Andersen 1995, 16). Retorikken framholder altså, ikke ulikt Gadammers postulat om relasjonen mellom estetikk og hermeneutikk, at samspillet mellom form og innhold i et uttrykk har stor betydning for vår måte å erfare og forstå det på. Retorisk danning hviler dessuten på kjennskap til den litterære tradisjonen (Andersen 1995, 269). Den sterke vektlegginga av tradisjonen blir i klassisk retorikk ikke forstått som et entydig konserverende prinsipp. Tradisjonstekstene blir heller sett som forbilder som kan virke forløsende på egen skaperkraft (222). Det retoriske idealet om *mimesis*, i betydning etterligning, blir i antikken forstått ikke som passiv kopiering, men heller som en aktiv streben, der det er rom for både å parafrasere og nyskape tradisjonsstoff (222). Overført til mitt materiale framstår de utvalgte bøkene nettopp som eksempel på hvordan kjente dikt og bilder blir både gjenskapt og nyskapt gjennom bildebokmediet.

Den retoriske forståelsen av mimetisk praksis har likhetstrekk med historisiteten i Gadammers kunstsyn. Som nevnt legger han vekt på at møtet med et kunstverk fordrer en medskapende aktivitet, der vi lytter til kunstverkets fremmedhet og tidsforankring, samtidig som vi knytter det til våre egne erfaringer av tid, sted og livsfølelse.

Gadammers dynamiske tradisjonstenkning spisses når han reflekterer over kunsterfaringa fra et mottakerperspektiv: «The identity of the work is not guaranteed



by any classical or formalist criteria, but is secured by the way in which we take the construction of the work upon ourselves as a task» (1986, 28). Slik Gadamer ser det, blir et kunstverk holdt levende når det blir møtt og gjenskapt av nye mottakere i nye historiske og kulturelle kontekster.

Danningsperspektivet i denne avhandlingen blir dessuten relatert til kunstfagdidaktikk fundert i retorisk tenkning. I antologien *Ut frå det konkrete. Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk* (2008) blir det lagt vekt på at estetisk teori ikke bare har ei resepsjonsside, men også ei produksjonsside. Boka utforsker «*korleis* retorisk teori og tenkjemåte kan gi eit språk for, og tydeleggjere, denne produksjonsetetiske sida av kunstfaga» (Nyrnes 2008, 15). Aslaug Nyrnes framholder her at danning skjer gjennom «detaljert formarbeid», for eksempel når en øver på et instrument, maler et bilde, innarbeider dansetrinn eller former en tekst (15). Tanken om danning gjennom utøvende praksis blir knytta sammen med et resepsjonsperspektiv. Et slikt syn på danning har visse likhetstrekk med Deweys tenkning om at estetiske erfaringer forener «det å gjøre og det å gjennomgå», altså en integrasjon av skapende aktivitet, observasjon og refleksjon (Dewey 2008, 209). Nyrnes poengterer at det å bli kjent med fagtradisjonenes forråd av eksempler og uttrykksmåter, gir modeller som en både kan etterligne og bryte med i utøvende kunstfaglig praksis. I skapende prosesser ligger det altså et potensial for refleksjon. Å kunne sette ord på hvordan en erfarer sitt eget og andres kunstfaglige arbeid, kan sees som en retorisk prosess som binder sammen utøvelse og resepsjon. «Retorikk er ein formorientert teori og praksis» skriver Nyrnes og presiserer dermed det sterke båndet mellom teori og praksis (2008, 15).

Tenkninga om produksjons- og resepsjonsetetikk er relevant for mitt materiale. I bøkene jeg undersøker, har bildebokskaperne brakt sin egen resepsjon av bildekunst og dikt inn i arbeidet med å gjenskape og omforme de verbale og visuelle forelegga. Bildebøkene vil i sin tur inngå i nye medskapende resepsjoner gjennom måten leserne erfarer dem på.

I boka *Gå til mauren. Om maur og danning i barnelitteraturen* (2013) legger også Nina Goga vekt på et formorientert dannelsingsperspektiv. Som et alternativ til det vanlige spørsmålet om hva danning er, legger hun mer vekt på å drøfte «*[h]vor og hvordan danning er*» (Goga 2013, 134). Goga tar utgangspunkt i et utvalg

barnelitterære tekster der maur på ulike vis framstår som sentrale litterære karakterer, og hun diskuterer tekstene i lys av toneangivende tekster fra nordisk dannelsesdebatt (135). Utvalget av maurtekster, som er delt inn i fire hovedkategorier, skolemauren, samfunnsmauren, motstandsmauren og forskermauren, viser ifølge Goga noe av «danningens dialektikk og danningens paradoks» (156). Hun konkluderer med at maurteksternes mangfoldige dannelsespotensial kan fungere som motvekt mot mer fastlåste forestillinger om hva danning er.

I likhet med maurtekstene Goga har studert, er også mitt materiale mangefasettert og dermed utgangspunkt for ulike former for dannelsesprosesser. Diktbildebøker har ikke samme type dannelsespotensial som kunstbildebøker. Forskjeller med hensyn til sjangrer, illustrasjonsmåter og adaptasjonsformer – så vel som innholdsmessige forskjeller – skaper ulike utgangspunkt og muligheter for estetisk danning.

## 1.5 Fire nøkkelbegrep: intermedialitet, ekfrase, adaptasjon og kronotop

For å undersøke bøkernes estetiske uttrykk og dannelsespotensial, tar jeg utgangspunkt i fire nøkkelbegrep: intermedialitet, ekfrase, adaptasjon og kronotop. Jeg gir her en kort redegjørelse for hvordan jeg forstår disse begrepa og for hvordan jeg bruker dem som innfallsvinkler til lesningene. Seinere i avhandlinga blir hvert av begrepa gjenstand for nærmere drøftinger.

*Intermedialitet* blir vanligvis brukt som et paraplybegrep for å beskrive interaksjoner mellom ulike kunstarter og medieformer. I denne avhandlinga fungerer intermedialitet som et overordna begrep for å beskrive relasjoner mellom ord, bilder, grafisk design, layout og format. Ettersom begrepet har sine røtter i interart-studier, står det i en dialog med eldre og nyere estetisk tenkning, samtidig som det intermediale perspektivet inkluderer flere medieformer enn de som hører til det tradisjonelle kunstfeltet. I mitt materiale formidler bildebøkene dikt og kunstverk som er henta fra andre kontekster, og studiet av bøkernes intermediale dialoger inkluderer derfor også verkeksterne element.

Også det andre nøkkelbegrepet, *ekfrase*, har intermediale aspekt. Ekfrasen er oftest blitt definert som litterære beskrivelser av visuelle kunstverk, for eksempel i form av et dikt som beskriver et maleri.<sup>5</sup> Studier av denne typen ekfraser framhever gjerne hvordan de litterære tekstene impliserer en refleksjon over forholdet mellom tekst og bilder og over hvilke uttrykksmidler hver av kunststartene rår over. Ekfrasebegrepet, som har sitt utspring i klassisk retorikk, blei revitalisert på 1950-tallet og har siden den gang blitt videreutvikla blant anna som følge av en økende interesse for intermedial tenkning.

I denne avhandlingen undersøker jeg hvordan ekfraseteori kan være relevant som tilnærming til studiet av bildebøker, og jeg vier kapittel 3 til denne utforskinga, først gjennom en teoretisk refleksjon og dernest gjennom bildebokanalyser. Lesningene av diktbildebøkene bygger på den retoriske ekfraseforståelsen, som i vid forstand dreier seg om hvordan man kan anskueliggjøre og levendegjøre et innhold på måter som aktiverer mottakernes sanser og imaginasjon. På denne bakgrunn undersøker jeg hvordan samspillet mellom dikt og illustrasjoner bidrar til å gi leserne del i flersanselige opplevelser. Også kunstbildebøkene blir lest med utgangspunkt i den retoriske ekfraseforståelsen, men i tillegg bygger jeg på ekfraseteorier som definerer ekfrasen som beskrivelser av visuelle verk. Spørsmålet om hvordan bøkene omtaler og omformer visuelle verk blir altså relatert både til den retoriske ekfrasen og til den mer avgrensa kunstverkekfrasen.

*Adaptasjon* er en vid term som brukes til å studere hvordan et verk endrer seg når det blir overført, ikke bare til nye medier, men også til nye sjangrer, kontekster eller kunstarter (Hutcheon 2006, Sanders 2006). I kapittel 4 bruker jeg adaptasjonsteorier som innfallsvinkel til bildebokanalysene, ei tilnærming som impliserer at jeg ser både diktbildebøkene og kunstbildebøkene som adaptasjoner av verk som er blitt publisert eller utstilt i andre sammenhenger. Jeg undersøker hvordan den nye intermediale konteksten danner grunnlag for å erfare og forstå dikta på nye måter og hvordan kunstbildebøkene gjenskaper av kjente malerier og skulpturer gir

---

<sup>5</sup> Ekfrase, gresk *ékphrasis*, er satt sammen av *ek* som betyr 'ut' og *phrázein*, som betyr 'tale'. På latin fikk ekfrasen betegnelsen *descriptio*. Både det greske og det latinske ordet tilsvarer det norske ordet 'beskrivelse' (Eide 1999, 52).

rom for å oppleve originalverka i nye varianter. Adaptasjonsteori utgjør derfor en viktig bakgrunn for undersøkelsen av materialet.

Det siste nøkkelbegrepet, *kronotop*, er utvikla av Mikhail M. Bakhtin (1981a) og beskriver hvordan samspillet mellom tid og sted arter seg i narrative tekster.<sup>6</sup> Dette begrepet anvender jeg for det meste i lesningene av kunstbildebøkene. Jeg tar først og fremst utgangspunkt i kronotopene *veien*, *møtet* og *terskelen* for å undersøke hvordan skildringene av ulike kunstreiser, med sine veier inn i og ut av steder som museum, kunstsamlinger og atelier, preger handlingsforløp og karakterutvikling. Jeg framhever også enkelte kronotopiske beskrivelser i diktbildebøkene.

Begrepa intermedialitet, ekfrase, adaptasjon, og kronotop har noen sentrale møtepunkt, og i avhandlinga undersøker jeg hvordan de kan tangere og til dels overlappe hverandres innhold. Gjenskapingsperspektivet utgjør den tydeligste forbindelseslinja. En litterær ekfrase som beskriver eller fortolker et visuelt kunstverk, gjenskaper i ord det som er framstilt visuelt, mens bildebokekfraser gjenskaper et uttrykk både gjennom ord og bilder. Adaptasjoner vil på ulike måter gjenskape form og innhold i et originalverk, og i kulturhistorien fins det mange eksempler på at et verk er blitt adaptert til et intermedialt uttrykk. Bakhtins kronotop-essay inkorporerer leserens medskapende funksjon og dermed tanken om at leseren bidrar til å gjenskape eller fornye verket (1981a, 257). Møtepunktene, men også forskjellene mellom de fire nøkkelbegrepa og deres respektive teorifelt, gir meg mulighet til å studere bildebøkene i det jeg vil kalle et kaleidoskopisk perspektiv. Ved å betrakte bildebøkene fra skiftende, men beslekta ståsteder, er målet å kunne oppdage nye mønster og nye nyanser.

Selv om alle de fire nøkkelbegrepa har vesentlig betydning for mine lese- og funnmåter, har de ikke samme status og funksjon i avhandlinga. Intermedialitet – samspillet mellom ulike kunstarter og medieformer – utgjør et fundament for alle analysene. I tillegg inngår begrepet i teoretiske drøftinger om bildebokmediet, ekfrasen og adaptasjon. Ekfrase blir brukt som innfallsvinkel til analysene i kapittel 3, mens

---

<sup>6</sup> Bakhtins kronotopessay blei utgitt første gang på russisk i 1937-1938. Et etterord blei tilføyd i 1973, der Bakhtin utdyper sin forståelse av kronotopene *veien*, *møtet* og *terskelen*.

adaptasjoner er innfallsvinkelen til analysene i kapittel 4. Det fjerde nøkkelbegrepet, kronotopen, har en mer underordna rolle enn de tre andre, men det har likevel en viktig sammenbindende funksjon, særlig i analysene av kunstbildebøkene, der jeg undersøker hvilken rolle kronotopene veien, møtet og terskelen har i skildringer av hovedkarakterenes kunstreiser.

De fire nøkkelbegrepa representerer ulike innganger til å undersøke bøkens estetiske uttrykk og funksjon, og jeg ser derfor disse tilnærmingene som en integrert del av avhandlingas estetikkteoretiske rammeverk.

## 1.6 Avhandlingas struktur

Avhandlinga har fem kapitler. Innledningskapitlet presenterer materialet, forskningsspørsmåla og det estetikk-teoretiske rammeverket.

Kapittel 2 omhandler bildeboka som forskningsfelt. Her gjør jeg først greie for seks sentrale områder i feltet. Dernest definerer jeg begrepa ikonotekst, multimodalitet og intermedialitet og drøfter hvordan de representerer ulike måter å karakterisere og undersøke samspillet mellom ord og bilder på. Siste del dreier seg om hvordan aldersoverskridende bildebøker er blitt definert og vurdert i forskningsfeltet.

Kapittel 3 og 4 rommer avhandlingas bildebokanalyser. Her blir bøkene analysert med utgangspunkt i henholdsvis ekfrase- og adaptasjonsteorier. Et fellestrekk for de to kapitla er at begge innledes med en teoridel som fundament for analysene. Slik blir det tydelig at analysene har ulik teoretisk forankring. Imidlertid fins det flere møtepunkt mellom ekfrase og adaptasjon. De to innfallsvinklene er derfor brukt for å kunne supplere og nyansere observasjoner og funn som er gjort med henholdsvis ekfrase og adaptasjon som inngang.

I kapittel 3 presenterer jeg ekfrasen som del av en lang tradisjon for interestetisk tenkning, og jeg drøfter hvordan og hvorfor bildebokas intermediale uttrykksform kan leses i lys av ekfrasen. Diktbildebøkene blir i kapittel 3.2 lest i lys av den retoriske ekfrasen, kunstbildebøkene i kapittel 3.3 som kunstverkekfraser.

Adaptasjonsanalysene i kapittel 4 har en annen struktur enn ekfraseanalysene. Her presenterer jeg hver bok for seg for å kunne undersøke hvordan bøkene som heilskap adapterer tidligere verk. Lesningene av hver enkelt bok innledes med en

paratekstanalyse. Paratekstanalysene blir dermed et sammenbindende element. Kapittel 4.2 behandler diktbildebøkene og innledes med refleksjoner omkring barnepoesiens plass i barnelitteraturforskninga. Kapittel 4.3 tar for seg kunstbildebøkene og innledes med en drøfting av studier som legger vekt på bildebøkers visuelle form.

I kapittel 5 sammenfatter jeg avhandlinga som heilhet, viser til sentrale funn og peker på hvordan arbeidet kan være utgangspunkt for videre forskning.

## Kapittel 2 Bildeboka som forskningsfelt

Bildebokmediet har de siste tiåra vært i produktiv utvikling både med hensyn til uttrykksformer og hvilke temaer som blir belyst. Når mediet er i forandring, utfordres også forskninga til å videreutvikle metoder, begrep og tilnærminger.

### 2.1 Hovedposisjoner i bildebokforskninga

På 1990-tallet beveger bildebokfeltet seg i retning av et selvstendig forskningsfelt. Denne prosessen går parallelt med at bildebøker i økende grad betraktes som en egen kunstart, slik Ulla Rhedin peker på i doktoravhandlinga *Bilderboken. På väg mot en teori*: «[D]et er rimligt att acceptera att konstarten bilderbok är på väg att erövra ett eget konstnärligt område», en prosess som skaper behov for å utvikle en «specifik bilderboksvetenskap» (1992, 213). I løpet av de mer enn 25 åra som er gått siden Rhedins avhandling, er fagfeltet blitt et etablert forskningsområde, men også et felt i endring gjennom dialoger med relaterte disipliner. Antologien *New Directions in Picturebook Research* viser hvordan teoritilfanget videreutvikles gjennom å anvende aspekt fra resepsjonsteori, kulturteori, lingvistikk og psykologi (Colomer, Kümmerling-Meibauer og Silva-Díaz 2010). Etter hvert som bildebøker også formidles på digitale plattformer, er det kommet stadig flere studier som undersøker bildebøker i et digitalt medieperspektiv. Nedenfor skisserer jeg seks sentrale områder innenfor bildebokforskninga, presentert i denne rekkefølgen: historiske framstillinger, studier med narratologisk innfallsvinkel, studier av barns resepsjon av bildebøker, studier med et kulturhistorisk eller flerkulturelt perspektiv, studier med vekt på bildebøkernes materialitet og visuelle form og til sist studier av bildeboka på digitale plattformer.

I nordisk sammenheng fins det flere studier og avhandlinger om bildeboka i et historisk perspektiv, eksempelvis *I bilderbokens värld 1880-1980*, redigert av Kristin Hallberg og Boel Westin (1985), *Den norske biletboka* av Tone Birkeland og Frøydis Storaas (1993), som behandler norske bildebøker fra 1868 til 1990, og *Den danske*

*billedbog 1950-1999* av Nina Christensen (2003). Historiske framstillinger avgrenses gjerne til en spesifikk nasjonal litteratur i en gitt historisk periode.

Bruken av narratologi som innfallsvinkel er et anna tyngdepunkt.

Fortellingsperspektivet står sentralt i Perry Nodelmans *Words about Pictures* fra 1988, ei bok som har hatt stor betydning for utvikling av nyere bildebokteori. Undertittelen, *The Narrative Art of Children's Picture Books*, tydeliggjør interessen for verbale og visuelle fortellermåter. *How Picturebooks Work* (2001) av Nikolajeva og Scott har også ei narratologisk tilnærming, og boka har bidratt til å befeste den dominerende posisjonen som fortellende bildebøker har hatt og har i forskningsfeltet.

Et tredje felt er barns resepsjon av bildebøker. Internasjonalt har Evelyn Arizpe og Morag Styles markert seg som sentrale resepsjonsforskere gjennom boka *Children Reading Picturebooks. Interpreting visual texts* (2016). Den blei først utgitt i 2002, og den nye og utvida utgava fra 2016 befester bokas posisjon som en viktig grunnlagstekst for studier av barns resepsjon av bildebøker. En annen sentral bidragsyter er Lawrence Sipes, som gjennom klasseromsstudier har undersøkt barns forståelse av narrative bildebøker. Han har gjort empiriske studier av høytlesing av bildebøker for elever i amerikanske klasserom, beskrevet i flere studier, blant andre i *Storytime. Young Children's Literary Understanding in the Classroom* (Sipe 2008). Også Janet Evans har gitt stor oppmerksomhet til barneleseren, blant anna som redaktør av antologien *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks* (Evans 2009a; 2009b). Fokuset på å undersøke barns erfaringer og forståelse av bildebøker har bidratt til at kognitive studier i den seinere tid er blitt et interessefelt i bildebokforskninga (Kümmerling-Meibauer 2018, 5).

I Norge er det kommet fire doktoravhandlinger som inkluderer resepsjonsstudier. Ingeborg Mjør (2009) studerte videoopptak av foreldre som formidler bildebøker til små barn. Avhandlninga analyserer på den ene sida hvordan samtalsituasjonen former barnas forståelse av bokenes tekst og bilder, og på den andre sida hvordan lesinga fungerer som en multimodal tekst, der bildebøkenes ord og illustrasjoner samspiller med høytlesernes ord, stemmebruk, gester og bevegelser. Anne Skaret (2011) undersøkte hvordan ei gruppe barn på henholdsvis fem og åtte år leser og forstår bildebøker som omhandler kulturmøter. Hun kombinerer



resepsjonsstudier med lesninger av bildebøker i et postkolonialt perspektiv. Trine Solstad (2015) undersøkte ved hjelp av videoobservasjoner hvordan barn responderer på bildebøker gjennom det hun kaller høytlesingshendelser i barnehagen. Materialet viser at barna både leiker og samtaler seg i mellom om bøkens innhold, og ifølge Solstad er dette funn som understreker verdien av høytlesinger som gir rom for og kan ivareta barns medvirkning. Lisa Nagels (2018) doktoravhandling har ei tverrkunstnerisk tilnærning og undersøker barns erfaringer med henholdsvis ei bildebok, en interaktiv bildebokapp og flere scenekunstproduksjoner. I likhet med Solstad bruker hun begrepet 'hendelse' om måten et verk blir erfart på, og begge legger betydelig vekt på barns medvirkning. Nagel bygger i stor grad på performativ teori og utvider hendelsesperspektivet til å omfatte både måten verket henvender seg til mottakerne på, interaksjonen mellom verk og mottaker og den enkeltes opplevelse av verket i en bestemt kontekst. Etter Nagels mening må en diskusjon av kvalitet i kunst for barn ha barnets opplevelser som utgangspunkt. Fire av de fem seineste norske doktoravhandlingene om bildebøker – Mjør (2009), Skaret (2011), Solstad (2015) og Nagel (2018) – inkluderer studier av barns respons, og sett under ett representerer disse forskningsbidraga en økende interesse for resepsjonsstudier i barnelitteraturfeltet, nasjonalt og internasjonalt.<sup>7</sup>

I flere bildebokstudier står kulturperspektivet sentralt. Beckett (2010; 2012) er med sine studier av kunstallusjoner og intertekstualitet i bildebøker opptatt av hvordan nyere bøker går i dialog med litterære og visuelle tradisjoner. I Gogas doktoravhandling (2008a) fungerer montasjen som en kulturorientert innfallsvinkel. Montasjen, som setter kjente momenter inn i nye sammenhenger, impliserer rekontekstualisering av kulturelle uttrykk, og Gogas lesninger av bildebøker i doktoravhandlinga og i flere seinere artikler synliggjør møtesteder mellom tradisjon og nyskaping.<sup>8</sup> Som tidligere nevnt bruker Christensen i *Videbegær. Oplysning, børnelitteratur, dannelse* (2012) dannelsesbegrepet som inngang til lesninger av

<sup>7</sup> Åse Marie Ommundsen (2010) har skrevet doktoravhandling om aldersoverskridende bildebøker. Den blir nærmere omtalt i kapittel 2.3.

<sup>8</sup> Goga bruker montasjen som innfallsvinkel til lesning av bildebøker i artiklene «Montøren og montasjen. Drivgods og tankegods i to bildebøker av Stian Hole» (2008b) og «Forskningspoetikk» (2012).

barnelitteratur, der også bildebøker inngår i eksempel materialet. Christensen ser nyere danningsteorier i et kulturhistorisk perspektiv, og bildebøkene hun bruker som eksempel, er henta både fra samtidslitteraturen og fra opplysningstida. Et nytt og etter hvert voksende kulturorientert forskningsfelt er studier av bildebøker som omhandler flerkulturelle aspekt. Skarets doktoravhandling (2011) representerer et viktig norsk forskningsbidrag på dette feltet.

Flere skandinaviske studier er opptatt av bildeboka som materielt og visuelt uttrykk, og tre svenske doktoravhandlinger utgjør i så måte et tyngdepunkt. Rhedin (1992) var tidlig ute med å undersøke estetiske og meningssskapende funksjoner ved bildebokas fysiske egenskaper som format og permdesign. Også i seinere forskning har Rhedin hatt fokus på materialiteten som et sentralt aspekt ved bildebokas egenart, og i antologien *En fanfar för bilderboken!* (2013) bruker hun uttrykket «genuin» om en bildebok som formidler bevissthet om sitt særpreg som et intermedialt bokmedium (2013, 23). I avhandlinga *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden* (2008) legger også Elina Druker stor vekt på bildebøkernes visuelle stil, teknikk og formgivning. Med utgangspunkt i begrepet materialitet framhever hun bøkernes visuelle og fysiske egenskaper. I *Synligt/osynligt. Receptionen av det visuella i bilderböckerna om Alfons Åberg* (2012) bruker Annika Gunnarsson ei kunstvitenskapelig tilnærming, hvor hun i særlig grad framhever og analyserer visuelle aspekt i Gunilla Bergströms Alfons Åberg-univers. Disse tre doktoravhandlingene ser altså bildeboka i lys av visuelle fagdisipliner i større grad enn det den litteraturvitenskapelig orienterte bildebokforskninga gjør. I norsk sammenheng peker *Den norske biletboka* av Birkeland og Storaas (1993) seg ut som et viktig bidrag til lesninger av bildebøker på bakgrunn av kunsthistoriske og illustrasjonsfaglige tradisjoner.

Det sjette hovedfeltet jeg skisserer, dreier seg om studier av bildebøker i digitale medier. I de seineste åra har framveksten av digitale bildebokapplikasjoner skapt behov for ny teoriutvikling. Fenomenet med bildebøker som vandrer fra et papirbasert bokmedium til digitale plattformer, krever nytenkning både om begrepet bildebok og om relasjonen mellom den tradisjonelle bildeboka og bildebokapplikasjoner. I denne forbindelsen argumenterer Christensen (2014) for å betegne bildeboka som et medium i dialog med andre medier og semiotiske system.

Hun framholder at bildebokforskning må være i utvikling og omfatte studier av bildebøker både som bokmedium og som digitalt medium (Christensen 2014, 16-17).

I seinere år er det kommet flere artikler om bildebokapper, blant anna i *Barnelitterært forskningstidsskrift*, (Schwebs 2014, Stichnothe 2014, Turrión 2014), og feltet ekspanderer stadig. Den digitale utviklinga har også ført til studier av bildebøker som inngår i såkalte transmediale univers, et uttrykk som brukes om fortellinger som implementeres og konsumeres via flere medier (Mygind 2016, 94). Transmedial litteratur er preget av konvergens mellom tradisjonelle bokmedier og nye digitale plattformer, og det er derfor behov for forskning som undersøker bildebokas rolle og egenskaper i større transmediale univers.

Min bildebokstudie har to hovedperspektiv: et kulturhistorisk og et materielt-visuelt. Med gjenskapingsaspektet som innfallsvinkel plasserer jeg bøkene i ei kulturhistorisk og estetikkteoretisk ramme. Bruken av tradisjonsstoff gir innblikk i fortidige kulturuttrykk, men samtidig blir originalkildene revitalisert og omforma i en ny kontekst. Slik integreres det fortidige i det samtidige. Gjennom adaptasjonanalyser framhever jeg hvordan mediespesifikke trekk ved bildebøkene bidrar til gjenskapning og nyskaping av dikt og bildekunst. Måter å erfare bildebøker på er ikke bare betingta av det grunnleggende samspillet mellom tekst og bilder, men også av materielle egenskaper som er inkorporert i bokformat, bladvendingsfunksjonen, formgivning av ytterpermer og innsidepermer, layout og andre designelement. Bøkens paratekster får derfor en sentral plass i adaptasjonsanalysene. I lesningene av bildebøker som ekfraser legger jeg vekt på å vise hvordan bøkens intermediale uttrykk gir rom for estetiske erfaringer av flersanselig art.

Også spørsmålet om hvordan bøkene henvender seg til leserne står sentralt i analysene mine. Som tidligere presisert, inkluderer ikke mi avhandling resepsjonsstudier, men gjennom å undersøke bøkens henvendelsesstrategier, anvender jeg et mottakerorientert perspektiv som står i en viss kontakt med leserperspektivet i informantbaserte studier.

## 2.2 Interaksjon mellom ord og bilde

Innenfor forskningsfeltet er det konsensus om at interaksjonen mellom tekst og illustrasjoner er et grunnleggende trekk ved bildebokmediets uttrykk og funksjon. Denne interaksjonen blir imidlertid studert ut fra ulike teoretiske innfallsvinkler.

I det nordiske fagfeltet har termen ikonotekst, lansert av Kristin Hallberg i 1982, vært mye brukt for å karakterisere den helheten som oppstår ved lesing av ord og bilde som et interagerende uttrykk. På bakgrunn av et utvida tekstbegrep framholder Hallberg at «[b]ilderbokens ‘egentlige text’ är interaktionen mellan dess båda semiotiska system» (1982, 165). Hun knytter ikonotekstbegrepet til et tegnteoretisk perspektiv, der tekster blir forstått som temporale eller lineære tegn som følger etter hverandre i tid, og illustrasjoner som romlige eller spatiale tegn.<sup>9</sup> Ord og bilder har altså ulik tegnfunksjon innenfor den heilhetlige ikonoteksten.

Det semiotiske perspektivet er også tydelig hos Maria Nikolajeva og Carole Scott i *How Picturebooks Work* (2001), som er et av de mest omfattende forsøkene på å beskrive bildebokas samspill mellom to tegnsystem. Forfatterne nyanserer og supplerer Hallbergs ikonotekstbegrep ved å påpeke «the wide diversity of word–image relationship» (Nikolajeva og Scott, 2001, 8). De utvikler en typologi for samspillsformer som beskriver hvordan illustrasjoner og tekster kan bekrefte, supplere, utvide og motsi hverandres innhold, og også fortelle ulike historier. Nikolajeva og Scott presiserer at man i de fleste tilfeller vil finne eksempel på flere samspillmåter i ei og samme bildebok, men at én type gjerne vil dominere. Typologien danner grunnlag for analysemåter av det forfatterne kaller «the dynamics of the picturebook» (2).

I likhet med Hallberg bruker Nikolajeva og Scott kategoriene tid og rom for å skille mellom ord og bilders funksjon, og det er en tenkemåte som har hatt sterkt fotfeste i bildebokforskninga. Etter mitt syn blir denne forskjellstenkinga for unyansert. Slik jeg ser det, kan tekster inneholde spatiale trekk gjennom for eksempel

---

<sup>9</sup> Verbale og visuelle uttrykksmåter forstått som henholdsvis temporale og spatiale tegn blir ofte knytta til G. E. Lessings skrift *Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), som blir referert til også i nyere semiotisk orientert teori. Lessings tegnteori blir nærmere kommentert i kapittel 3.1.2.

stedsbeskrivelser, og bilder kan fortelle historier og dermed inneholde temporale trekk. Jeg finner støtte for dette i Bakhtins kronotopstudie som undersøker hvordan tid og rom manifesterer seg i narrative tekster. Bakhtin peker på at «in literature the primary category in the chronotope is time» (1981a, 85), men advarer mot å avgrense temporale aspekt fra «the spatial relationships dissolubly tied up with them» (258). Han framholder dessuten at kronotopenkninga bør kunne videreutvikles, ikke bare i litteraturfaget, men også innenfor andre kunstarter, «the study of space and time in art and literature has only just begun» (85). Ifølge Bakhtin fins det altså temporale og spatiale trekk i visuelle så vel som i litterære uttrykk. Dette perspektivet bringer jeg inn i mine bildebokanalyser.

Semiotisk orientert bildebokforskning knytter også an til teorier om multimodalitet, et begrep som springer ut av det sosialsemiotiske og mediefaglige forskningsfeltet. Gunther Kress og Theo van Leeuwen (2001) definerer multimodale uttrykksformer som tekster der kommunikasjonen skjer gjennom mer enn ett tegnsystem. I norsk sammenheng blir uttrykket 'sammensatte tekster' ofte brukt synonymt med multimodale tekster. I situasjoner med høytlesing vil bildebokas verbale og visuelle modalitet bli supplert av modaliteter som lyder, gester og bevegelser. Dette er et viktig poeng i Mjørs doktoravhandling *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til meining og tekst* (2009), som undersøker hvordan små barn som blir lest høyt for, opplever bildebøker ved hjelp av tekst, bilder, tale og kroppsspråk. Mjør setter bildebokas sammensatte tekst inn en vid multimodal kontekst.

Begrepet intermedialitet blei først konstruert av Dick Higgins i essayet «Intermedia» fra 1966.<sup>10</sup> Higgins forklarer intermediale uttrykk som ei sammensmelting av flere medier, «to fuse two or more existing media» (1984, 25). Begrepet har vist seg produktivt, og fra 1980-tallet har denne termen gradvis avløst begrepa interart og interartialitet, som avgrensers seg i større utstrekning til kunstfeltet, mens det intermediale perspektivet inkluderer et breiere register av uttrykksformer (Lund 2002a, 18). Druker (2008, 16) tar i bruk begrepet intermedialitet for å betegne

---

<sup>10</sup> Essayet er seinere tatt med i Higgins artikkelsamling *Horizons* (1984), hvor han videreutvikler begrepet gjennom flere analyser av intermediale uttrykk.

ikke bare samspillet mellom tekst og illustrasjoner, men også andre mediespesifikke egenskaper ved bildeboka som format, bokdesign, layout og typografi. I en artikkel fra 2008 beskriver Nikolajeva anvendelsen av intermedialitet som et forholdsvis nytt fenomen i bildebokforskninga, men viser til at begrepet likevel er blitt «a cornerstone in the picturebook-specific theory» (2008, 56). Som vist ovenfor, var Druker tidlig ute med å studere bildebøker fra et intermedialt perspektiv. Rhedin har vært en annen sentral stemme i dette feltet. Allerede i doktoravhandlinga fra 1992 viser hun en tydelig interesse for bildebokas mediespesifikke trekk. Når hun i seinere studier plasserer bildeboka i et intermedialt teorifelt, «i den forskning som har sitt fokus på å bygga begrepp och teorier runt vitt skilda ‘medier i samverkan’» (Rhedin 2013, 29), representerer det ei viderutvikling av hennes vedvarende interesse for bildebokas mediespesifikke trekk.

Det er flere grunner til at jeg i denne avhandlinga har valgt å bruke intermedialitet, og ikke multimodalitet eller ikonotekst som et nøkkelbegrep. For det første står begrepet intermedialitet i tettere dialog med eldre og nyere estetisk tenkning enn det begrepet multimodalitet gjør. Multimodalitetsteorier springer ut av kommunikasjonsorienterte disipliner og er først seinere blitt anvendt innenfor estetisk orientert forskning.<sup>11</sup> For det andre inkluderer begrepet intermedialitet flere mediespesifikke og estetiske uttrykksmåter enn det ikonotekstbegrepet gjør. Betegnelsen ikonotekst blir først og fremst brukt for å beskrive samspillet mellom tekst og illustrasjoner i det enkelte bildebokoppslag, og egner seg derfor ikke så godt for å beskrive andre og mer komplekse samspillsformer i bildebøker. For lesninga av mitt bildebokmateriale er det dessuten særlig viktig å anvende begrep og teorier som berører intertekstuelle og intervisuelle aspekt. Også av den grunn er det hensiktsmessig å bruke begrepet intermedialitet som tilnærming.

Etter den ‘lingvistiske vending’ som slo inn i humanvitenskapene fra 1960-tallet og framover, er det blitt vanlig å bruke begrepet tekst ikke bare om det skrevne eller talte ord, men også om andre uttrykksformer, som for eksempel musikk, bilder og

---

<sup>11</sup> Det er også gjort forsøk på å kombinere intermedialitets- og multimodalitetsteorier, blant anna i antologien *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Elleström 2010a, 4; 2010b, 37).

kroppsspråk. Hans Lund beskriver dette fenomenet som «semiotikens pantextualitet» (2002a, 19). I et interestetisk perspektiv er denne tekstorienteringa ikke uproblematisk. I boka *Ord, bilete, tenking* (1998), som diskuterer forholdet mellom ord og bilde estetikkteoretisk, spør Atle Kittang om hvorvidt den omfattende bruken av et utvida tekstbegrep kan fungere «imperialistisk»: «Nå skulle ein ikkje lenger beskrive bileta, ein skulle 'lese' dei – som ein tekst» (1998, 18). Han ser tendenser til dette også innenfor den interart-forskning som i utgangspunktet er opptatt av å likestille verbal og visuell kunst.

Også innenfor bildebokforskninga, hvor det understrekes at samspillet mellom verbale og visuelle uttrykk er jevnbyrdig, brukes formuleringer som «å lese bildebøker» og «lese bilder». Det fins likevel eksempler på bildebokstudier som framhever betrakterrollen framfor leserrollen. I doktoravhandlinga om den visuelle resepsjonen av Albert Åberg-bøkene bruker Gunnarsson betrakterposisjonen som et overordna begrep for både visuelle, verbale og auditive aspekt (2012, 12). Gunnarsson, som er forankra i en kunstvitenskapelig fagtradisjon, bruker dessuten begrepet 'visuell' som en overgripende term for bildebokas materielle uttrykk. Ettersom hun vurderer også teksten som en del av bildebokas materialitet, bryter hun med tradisjonelle måter å kategorisere egenskaper ved bildebokmediet på. I hennes terminologi fungerer begrepet visuell som en samlebetegnelse for både tekst, bilder, layout og format, og hun erstatter dermed det utvida tekstbegrepet med et utvida begrep om visualitet.

Til tross for den semiotiske imperialismen som kan sies å hefte ved bruken av et utvida tekstbegrep, velger jeg likevel å bruke orda 'lese' og 'leser' både om betrakter- og leserrollen slik vanlig praksis har vært innenfor bildebokfeltet. Som et supplement bruker jeg også ordpar som visuell og verbal, ord og bilder, leser og betrakter for å understreke den likeverdige relasjonen mellom tekst og illustrasjoner i bildebøkene.

Innenfor bildebokforskning er det vanlig å knytte utforming av bokformat, permer, tittelsider og andre introduserende element til Gérard Genettes paratekstbegrep, som han presenterer og drøfter i boka *Seuils* fra 1987. Tittelen, som direkte oversatt betyr terskler, har en metaforisk funksjon, og den overførte betydninga blir tydeliggjort gjennom tittelen *Paratexts. Thresholds of interpretation* (1997a) i den

engelske oversettelsen. Paratekstenes oppgave er å omslutte og utvide den egentlige teksten, og dessuten å tilføre meningsbærende funksjoner gjennom å være «at the service of a better reception» (Genette 1997a, 2). Endringer innen bokdesign og digital teknologi har påvirka den kunstneriske utviklinga av bildebøkene, og dermed er paratekstene blitt viktigere enn tidligere (Mjør 2010). For mitt materiale signaliserer paratekstene dessuten at bøkene tilpasser seg barneleseren og slik bidrar til å gi dikt og visuelle kunstverk fra voksenkulturen ei barnelitterær ramme.

I Genettes bok blir terskelmetaforen brukt for å beskrive hvordan et verks paratekster fungerer som et inngangsparti som gir leseren mulighet til å velge om han vil «either stepping inside or turning back» (1997a, 2). Paratekstbegrepet har hos Genette to hovedkomponenter, *peritekster* («peritexts»), som brukes om introduserende og omsluttende element innenfor bokas fysiske rammer, og *epitekster* («epitexts»), som brukes om verkeksterne element, som for eksempel bokomtaler og bokkritikker (5). I *Seuils* anvender likevel Genette oftest hovedtermen paratekster, som dekker begge undergruppene. I bildebokstudier presiseres ofte ikke skillet mellom peritekster og epitekster, og hovedtermen paratekster brukes derfor gjerne som en samlebetegnelse, slik jeg også har valgt å gjøre i denne avhandlinga.

Genette inkluderer ikke illustrasjoner i sitt eksempelmateriale, men understreker likevel at illustrasjoner har en sentral rolle i mange typer paratekster. Han viser imidlertid til at studier av visuelle paratekster fordrer «iconological skill», og siden dette aspektet ligger utenfor hans eget kompetansefelt, inkluderer han ikke visuelle element i sine egne studier (Genette 1997a, 406). Bildebokforskningas bruk av paratekstbegrepet har bidratt til å videreutvikle begrepets relevans for verbal-visuelle uttrykk.

I bildebokstudier blir det lagt vekt på hvordan paratekster bidrar til å skape førforståing og motivasjon for lesing. Et anna aspekt er potensialet paratekstene har til å kunne sammenfatte eller utdype en leseropplevelse og tilføre en «større kompleksitet i lesingane våre» (Mjør 2010). Bildebøker innbyr til å bli lest flere ganger, og ved gjentatte møter med tekst og bilder kan en også legge merke til nye detaljer i paratekstene og knytte disse til bokas innhold, form og estetiske uttrykk.



## 2.3 Aldersoverskridende bildebøker

Tekster eller medietrykk som gjennom sine leserhenvendelser krysser generasjonsgrenser, er de seinere åra blitt betegna som *crossover*-tekster. Mange nyere bildebøker har en slik crossover-karakter, slik også materialet i denne avhandlinga har. Barnelitteraturforskning har en lang tradisjon for å studere litteratur som krysser aldersgrenser. Etersom bøker som henvender seg til både barn og voksne er blitt et stadig tydeligere innslag i dagens bokmarked, har behovet for forskning omkring crossover-fenomenet økt. Som et teoretisk fundament for mine egne bildebokanalyser presenterer og drøfter jeg her noen sentrale forskningsbidrag innenfor dette feltet.

I boka *Crossover Fiction* framhever Beckett hvordan Harry Potter-serien har bidratt til å skape en boom for litteratur som krysser generasjonsgrenser og som kommuniserer både med barn og voksne: «Certainly, the years since 2000 have been landmark ones for crossover literature» (Beckett 2009, 1). I kjølvannet av Potter-suksessen har andre nyere og eldre tekster, ikke minst innenfor fantasysjangeren, blitt lesestoff både for barn, unge og voksne.

Også mange barnelitterære klassikere er blitt lest av både barn og voksne, sier Beckett (2009, 3). *Robinson Crusoe* (1719) av Daniel Defoe, ei bok som også har danna en egen fortellingstradisjon, robinsonaden, *Alice in Wonderland* (1865) av Lewis Carroll og *Pinocchio* (1883) av Carlo Collodi er eksempler på fortellinger som over lang tid har hatt appell til både barn og voksne. Disse og andre klassiske fortellinger migrerer gjerne til andre sjangrer og medier i form av bildebøker, tegneserier, grafiske romaner, teaterversjoner, filmer, fjernsynsserier og interaktive digitale applikasjoner. Crossover-klassikere lever derfor videre gjennom stadig nye adaptasjoner, der språklige, visuelle og mediespesifikke tilpasninger har betydning for hvilke aldersgrupper de ulike adaptasjonene henvender seg til. Adaptasjonshistorien til den klassiske fortellinga *The Wind in the Willows* av Kenneth Grahame (1908) kan tjene som eksempel. Carolyn Hares-Stryker (2009), som har undersøkt omtrent 90 ulike illustrerte utgaver av Grahames bok, og dessuten noen tegneserieversjoner og

filmatiseringer, viser at leseradressene varierer alt etter hvilke illustrasjonsmåter og medieformat som er brukt i de enkelte adaptasjonene.<sup>12</sup>

I forskningslitteraturen er det blitt anvendt ulike begrep for å beskrive aldersoverskridende litteratur. I det nordiske fag- og forskningsmiljøet har betegnelsen allalderlitteratur vært mye brukt, og denne termen har parallelle varianter i andre språk: «A number of countries have adopted terms that incorporate the idea of ‘all ages books’» (Beckett 2009, 8).<sup>13</sup> I norsk sammenheng er allalderbegrepet blitt knytta til en avis-kronikk fra 1997 med tittelen «All-alder-litteratur» av Jon Fosse. Kronikken er seinere blitt publisert i ei artikkelsamling om barnelitteratur og i ei essaysamling.<sup>14</sup> I teksten stiller Fosse seg kritisk til å skrive litteratur tilpassa ei bestemt aldersgruppe og karakteriserer derfor sine egne barnebøker som allalderlitterære:

For skal barnelitteraturen bli seriøs litteratur må den så å seie oppheve seg sjølv som barnelitteratur og bli til litteratur, det vil blant anna seie at den ikkje må vere skriven med vekt på tilpassinga til barn, men med vekt på den estetiske autonomien, og i så fall endrar barnelitteraturen karakter frå å vere skriven utelukkande for barn til å vere skriven også for barn og dermed blir den til det ein i seinare tid har snakka om som «all-alder-litteratur». (Fosse 1999, 148-149)

I doktoravhandlinga *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (2010) bruker Åse Marie Ommundsen allalderbegrepet som inngang til å undersøke aldersoverskridende tekster i norsk samtidslitteratur. Imidlertid distanserer hun seg fra Fosses autonomiestetiske ståsted. Ommundsen knytter i stedet allalderbegrepet til resepsjonsetetisk tenkning og diskuterer hvordan og i hvilken grad et utvalg av allalderlitterære verk vil kunne kommunisere med

---

<sup>12</sup> En tegneserieversjon i fire deler av Michel Plessix (1996-2001) har ifølge Hares-Stryker en kompleks crossover-funksjon: «Plessix explained that he wanted to bring several layers of reading to his adaptation and to reflect the different moods of the novel: adventure for children, the theme of initiation for adolescents, sensuality for younger adults, and philosophical reflection for older adults» (Hares-Stryker 2009, 133).

<sup>13</sup> Beckett viser til at i Tyskland har anglisismen som *All-Age-Buch* og *All-Age-Literatur* vært i bruk siden 2002, mens termen *Brückenliteratur* har vært i bruk mye lenger, muligens fra 1970-tallet, etter at Michael Endes *Die unendliche Geschichte* blei publisert (Beckett 2009, 8).

<sup>14</sup> Året etter at Fosse skreiv kronikken «All-alder-litteratur» i Dagbladet, blei den trykt i skriftserien *Årboka. Litteratur for barn og unge* (1998) og deretter i Fosses tekstsamling *Gnostiske essay* (1999). Fosses bruk av begrepet allalderlitteratur er seinere blitt referert til i lærebøker og i forskningsartikler om aldersoverskridende barnelitteratur. Den opprinnelige kronikken har derfor hatt ei publiserings- og virkningshistorie som overskrider dagspressens mer flyktige ytringer.

barneleseren. Som en alternativ karakteristik lanserer Ommundsen begrepet «grenseoverskridelser» for litteratur som krysser aldersgrenser.

Internasjonalt har studier om aldersoverskridende litteratur vært prega av begrepsmangfold. I tillegg til den utbredte betegnelsen allalderlitteratur i ulike språkvarianter, har også begrepa «ambivalent texts» (Shavit 1986), samt «dual address» og «double address» (Wall 1991) vært i bruk. I engelskspråklige kontekster har de seinere åra termen ‘crossover’ festa seg (Nikolajeva 2011). Det har i stor grad skjedd som en følge av Becketts to monografier *Crossover Fiction* (2009) og *Crossover Picturebooks* (2012) og dessuten Rachel Falconers bidrag, først med artikkelen «Crossover literature» (2004) og seinere med boka *The Crossover Novel* (2009). I samsvar med denne utviklinga velger jeg å bruke crossover-begrepet for å betegne bildebokmaterialets aldersoverskridende karakter.

Den faglige diskusjonen om crossover-litteratur berører spørsmålet om barnelitteraturens egenart. Er barnelitteratur vesensforskjellig fra voksenlitteratur? Ulike tradisjoner innenfor barnelitteraturforskninga gir ulike svar på spørsmålet, men mange av dagens forskere vektlegger mer likhetene enn forskjellene:

Today many authors and scholars insist rather that childrens’s literature is *not* distinct from other genres. Why should only children’s literature follow determined rules? It is first and foremost literature, and it should have the same artistic freedom as other literature. (Beckett 2009, 258)

Internasjonalt er fagfeltets hovedposisjoner blitt beskrevet som «the didactic-literary split», eller som et skille mellom «the child people and the book people» (Mjør 2012).<sup>15</sup> Den første kategorien legger mest vekt på litteraturens dialog med barneleseren, den andre på barnelitteraturens estetiske kvaliteter. Som Mjør (2012) peker på i artikkelen «Barnelitterære ryggmargsrefleksar. Innspel til forskingshistorie – perspektiv på forskning og kritikk», har begge posisjoner gjort seg gjeldende i forskningsfeltet gjennom flere tiår. 1990-tallet representerer likevel ei vending der barnelitteraturforskere i større grad enn før anvender teoretiske perspektiv fra allmenn

---

<sup>15</sup> Uttrykka «book people» og «child people» blei formulert av John Rowe Townsend på 1970-tallet, og disse benevnelsene er seinere blitt brukt for å karakterisere ulike forskingstradisjoner innenfor barnelitteraturfeltet (Mjør 2012).

litteraturvitenskap og estetisk tenkning. Utover 2000-tallet er det imidlertid blitt vanligere å kombinere tekst- og leserorienterte tilnærminger, og på den bakgrunn hevder Mjør at 1990-tallets interesse for leserorienterte litteraturteorier, blant annet med utgangspunkt i Wolfgang Iser, Umberto Eco og Roland Barthes, i dag kombineres med kvalitative, informantbaserte studier. Hun konkluderer med at det tradisjonelle skillet mellom «the book people» og «the child people» i dag synes mindre markant enn tidligere.

Bøker som vender seg til både voksne og barn er i stor grad blitt diskutert og analysert med utgangspunkt i litteraturteoretiske tilnærminger. Men noen studier om crossover-litteratur er også informantbaserte. For eksempel inneholder antologien *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality* (2008), i tillegg til tekstanalytiske nærlesninger, også resepsjonsstudier som undersøker hvordan reelle barnelesere erfarer og forstår bildebøker med crossover-karakter (Pantaleo og Sipe, 2008).

Det er også reist kritiske spørsmål om crossover-litteraturens grenseutviskende funksjon. Ommundsen formidler et normativt ståsted og hevder at det fortsatt bør være «en grense for hva som er barnelitteratur» (2010, 210). Skillelinjene mellom barne- og voksenlitteratur handler ifølge henne først og fremst om skrivemåter og fortellerstemme, ikke om hvilke temaer bøkene berører. Ommundsen framholder at bruken av avanserte skrivemåter og kulturelle referanser kan ekskludere barneleseren. Også Inger Østenstad har uttalt seg kritisk om en type barnebokeestetikk som først og fremst gir prestisje i det voksenlitterære feltet, en «barnelitteratur for barnebokeeksperter» som hun formulerer det (2002, 47).

Det er ikke vanskelig å være enig i at aldersoverskridende verk vil kunne ekskludere en del barnelesere. Men det er ikke bare alder som er avgjørende for hvordan lesere opplever tekst og bilder. Både barn og voksne forstår og opplever litteratur ut fra individuelle forutsetninger. Hvor mye og hva man har lest tidligere, har stor betydning for hvordan man møter nye tekster, og det gjelder enten man er barn og voksen. Smak og behag, personlighet, kulturell tilhørighet og livserfaringer kan prege en leseres respons i like stor grad som alder. Flere studier om crossover-litteratur framholder derfor at skillet mellom barne- og voksenleseren er glidende. Scott

betegner det porøse skillet mellom barne- og voksenleseren som «a continuum of understanding» (1999, 102), og Falconer plasserer crossover-litteraturen i et «continuum between children's and adults' experience» (2004, 572). Også Beckett hevder at det ikke nødvendigvis er alder som er avgjørende for hvordan leseren opplever en tekst, men snarere individuelle preferanser, erfaringer og lesemåter: «Diverse readers have different responses to these texts, but these are not necessarily the result of age, but rather of individual sensibilities (imaginative, intellectual, and emotional capacities; sense of humour; and so forth)» (2009, 260). Mine bildebokanalyser vil være influert av disse refleksjonene om glidende overganger mellom barne- og voksenleseren.

Bildebøker inngår gjerne i en høytlesingssituasjon der voksne og barn deler opplevelsen av ord og bilder. Scott beskriver dette som et aldersoverskridende lesefellesskap: «I believe that picturebooks give a unique opportunity for what I consider a collaborative relationship between children and adults, for picturebooks empower children and adults much more equally» (1999, 101). Også Beckett viser til crossover-litteraturens potensial til å skape felles leseropplevelser på tvers av generasjoner: «Crossover literature brings the generations together, providing common points of reference» (2009, 269). Mi avhandling rommer ikke studier av litterære samtaler, men bildebøkens *potensial* for å skape lesefellesskap mellom barn og voksne utgjør et delaspekt i analysene.

Bøker som vender seg til et aldersdifferensiert publikum, krysser gjerne også tradisjonelle sjanger- og mediegrenser (Beckett 2009, 259). Bildebokmediet, som gjennom sin hybride form fletter sammen ulike tegnsystem, er i seg selv et grenseoverskridende kunst- og medieuttrykk. I *Crossover Picturebooks* (2012) peker Beckett på at det nettopp er bildebokas intermediale karakter som gir mediet et sterkt aldersoverskridende potensial: «The innovative graphics and creative, often complex dialogue between text and image provide multiple levels of meaning and invite readings on different levels by all ages» (2012, 2). *Postmodern Picturebooks* (2008) framhever at postmoderne bildebøker ofte fletter inn referanser til andre litterære og visuelle verk i form av parodier, pastisjer og kollasjer (Pantaleo og Sipe 2008, 2). Litterære og bildemessige konvensjoner blir brukt på nye og overraskende måter som

barn og voksne kan erfare ulikt på bakgrunn av sine individuelle leser- og medieerfaringer. Bildebøkene jeg undersøker, kan ikke uten videre kalles postmoderne, men de har likevel visse likhetstrekk med karakteristikken av intertekstuelle og intervisuelle trekk i postmoderne bildebøker. I mitt materiale er dialogen mellom barnekulturelle og voksenkulturelle koder i stor grad basert på hvordan dikt og visuelle verk for voksne gjenskapes på nye måter i et bildebokmedium.

## Kapittel 3 Bildebøker som ekfraser

Ekfrasen aktualiserer det grunnleggende spørsmålet om hvordan man ved hjelp av ord kan beskrive visuelle uttrykksformer. Slik har ekfrasen en intermedial karakter. Ekfrasestudier innenfor det litteraturvitenskapelige feltet har i hovedsak dreid seg om hvordan litterære verk beskriver visuelle verk. Med dette kapitlet vil jeg bringe ekfrasetenkning inn i bildebokfeltet. Her undersøker jeg om og hvordan ekfrasetradisjonen, både fra klassisk og moderne tid, kan brukes som grunnlag for å studere ikke bare ord *om* bilder, men også kombinasjoner av ord *og* bilder. I første del av kapitlet diskuterer jeg ekfraseteorier og deres relevans for studier av bildebøker, i siste del anvender jeg ekfraseteori i bildebokanalyser.

### 3.1 Teoretiske perspektiv

#### 3.1.1 Den antikke og den moderne ekfrasen

Den moderne litteraturvitenskaplige forståelsen av ekfrasen har sitt utspring i et essay av Leo Spitzer, først utgitt i 1955. Inspirert av antikkens litterære kunstverkbeskrivelser definerer Spitzer ekfrasen som «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (1984, 72). Interessen for ekfrasestudier har vært særlig markant innenfor lyrikkforskning, og studier av dikt som beskriver malerier eller andre visuelle kunstverk har derfor hatt en dominerte plass i ekfraseforskninga gjennom den siste halvdel av 1900-tallet.

De antikke ekfrasetekstene som Spitzer refererer til, var litterære beskrivelser av kunstverk eller kunstferdige gjenstander.<sup>16</sup> I antikken var imidlertid denne typen kunstverkbeskrivelser sett som ei undergruppe innenfor ei mye videre

---

<sup>16</sup> Klassiske eksempler på antikke kunstverkefraser er beskrivelsen av Akilles' skjold i bok 18 i Homers *Illiaden* (7. eller 8. årh. f. Kr.), skildringa av trebollen i Theokrits 1. idyll (2. årh. e. Kr.) og *Eikones* ('Bilder' fra 3. årh. e. Kr.) av Philostratos d. e. (Eide 1999, 52-53).

ekfrasetenkning.<sup>17</sup> Ruth Webb (2009), som i *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* tar utgangspunkt i ekfrasens retoriske funksjon i antikken, sier det slik: «Painting, sculpture and architecture certainly were among the subjects of ekphrasis as it was conceived and defined in antiquity. [...] Such subjects certainly *could* be evoked in ekphrasis, but they were not its defining feature» (Webb 2009, 2). Webb poengterer at i klassisk tid var ekfrasen en del av retorikk læren. Tekster fra *Progymnasmata*, et samlebegrep for klassiske lærebøker i retorikk, viser at ekfrasen er forstått som et middel til å visualisere og levendegjøre et innhold: «A speech that brings the subject matter vividly before the eyes» (1).

I mine lesninger av bildebøkene som ekfraser tar jeg dels utgangspunkt i kunstverkeekfrasen, slik den er forstått både i antikken og i moderne tid, og dels i den klassiske retoriske ekfrasen. Lesningene av kunstbildebøkene står i dialog med moderne ekfraseteorier som drøfter hvordan verbale tekster beskriver visuelle verk, mens lesningene av diktbildebøkene tar utgangspunkt i den retoriske ekfrasens funksjon. Den sistnevnte innfallsvinkelen bygger i stor grad på Webbs studie (2009). Hun leverer grundige analyser av hvordan ekfrasen blir omtalt og forstått i de retoriske lærebøkene fra *Progymnasmata*, og hun drøfter forskjeller og likheter mellom den antikke og den moderne ekfraseforståelsen.

I klassisk retorikk blei ekfrasen brukt som virkemiddel for å anskueliggjøre et stort spekter av emner, som for eksempel steder, gjenstander, situasjoner og hendingsforløp (Webb 2009, 64).<sup>18</sup> Både rettstalen, den politiske talen og festtalen kunne ha innslag av ekfrase, men ekfrasen blei også brukt som visualiserende grep i tekstsjangrer som historiografi, landskapsbeskrivelser og som tidligere nevnt i litterære kunstverkbeskrivelser.<sup>19</sup> Den antikke ekfrasen er derfor knytta til flere sjangrer og til et

---

<sup>17</sup> I *Retorisk leksikon* presiserer Tormod Eide at ekfrasen i klassisk retorikk blei forstått som «middel til levendegjørelse», mens den mer spesielt blei brukt om en detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller i en litterær tekst (Eide 1999, 52).

<sup>18</sup> Webb undersøker ulike *Progymnasmata*-læreverk som blei brukt i greske skoler i det romerske imperiet. Tekstgrunlaget spenner over de første fem århundrer etter Kristus: «The version by Ailios Theon is usually accepted as the earliest and dated to the first century, while those by a certain Nikolaos are dated to the fifth century» (Webb 2009, 14).

<sup>19</sup> Jørgen Fafner (1982) viser hvordan ekfrasen blir brukt i tilsvarende muntlige og skriftlige teksttyper i middelalderens retoriske tradisjon (1982, 162).



mye videre emneområde enn den litterære ekfrasen som Spitzer revitaliserte på 1950-tallet. Webb viser til at det i tidsspennet mellom antikken og slutten av 1800-tallet fins få kildereferanser som rommer ekfrasebegrepet, men der det er anvendt, har begrepet beholdt det vide meningsregisteret fra antikken (2009, 6). En avgrensa bruk av ekfrasetermen, forstått som verbale beskrivelser av visuell kunst, er ikke synlig i noen kilder før på slutten av 1800-tallet, og den avgrensa forståelsen trer først tydelig fram i forskningslitteraturen i siste halvdel av 1900-tallet (5).

Til tross for forskjellene mellom den vide klassiske ekfrasen og den trangere moderne kunstverkeekfrasen, fins det sentrale berøringspunkt. Begge tradisjoner legger vekt på hvordan språket brukes for å visualisere et emne. Forholdet mellom ord og bilde står derfor sentralt både i den moderne og den klassiske ekfrasen. Den retoriske ekfrasen legger imidlertid hovedvekt på virkningsaspektet, «the impact on the listener» og dermed talerens evne til å skildre et emne slik at tilhørerne kan se det beskrevne for sitt indre blikk (Webb 2009, 7). Litteraturvitenskapelige ekfrasestudier har derimot et tekstinternt fokus, med vekt på å beskrive hvordan forholdet mellom ord og bilde arter seg i den enkelte tekst.

### 3.1.2 Interestetisk tenkning

Ekfrasestudier fra 1950-tallet og framover knytter an til og aktualiserer tenkning omkring relasjonen mellom ord og bilde i vestlig kulturhistorie. Ulike syn på forholdet mellom ord og bilder har vært et kunstfilosofisk tema gjennom flere århundrer. Tilhører ord og bilde kunstarter som ligner hverandre, eller er de tvert imot svært forskjellige, og hvilken kunstart regnes som den fremste? Dette har vært sentrale spørsmål i estetisk tenkning. Én retning framhever likhetsaspektet, ofte karakterisert som *sister art*-tradisjonen.<sup>20</sup> Den har røtter i tesen av Simonides fra Keos (ca. 557-467 f. Kr.), som beskriver maleriet som stum poesi og poesien som talende bilde, og i Horats' (65-8 f. Kr.) formulering *ut pictura poesis* (som bildet, så poesien). Denne likhetstanken hadde stor innflytelse i kunstfilosofisk tenkning til langt opp på 1500- og

---

<sup>20</sup> Se bl.a. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Hagstrum 1958).

1600-tallet, de blir også referert til i dagens intermediale forskning (Borgersen 2001, 18).

På 1700-tallet utfordrer Gotthold E. Lessing den horatsianske tanken om at det ikke fins noe vesensskille mellom bilde og poesi. I skriftet *Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, først utgitt i 1766, hevder Lessing at ordkunst og bildekunst tilhører forskjellige tegnsystem. Ifølge Lessing blir bildekunsten formidla i en modus av frossen tid, og den tilhører derfor en kunststart som er statisk i den forstand at den må uttrykkes gjennom romlige tegn, «its different parts developing in co-existence in space» (1984, 77). Litteraturen har derimot et lineært tidsforløp, «its different parts occurring one after the other in a sequence of time» (77). Lessing betegner derfor litteraturen som en temporal kunststart i kontrast til bildekunstens romlige eller spatiale uttrykksform.

Ut fra tanken om at verbale og visuelle uttrykk tilhører ulike tegnsystem, mener Lessing at kunststartene bør reindyrke sin egenart og ikke blandes. Han stiller seg derfor kritisk til tekster som vil imitere den visuelle kunstens uttrykksmåter. Han hevder at poeten som «borrows his manner of presentation from the other», gir oss «lifeless reflections of the style of another man's genius rather than his own» (Lessing 1984, 45). Til tross for Lessings kritikk av tekster som imiterer bildekunsten, altså en type ekfraser, har hans tegnteori i stor grad influert moderne ekfrasetenkning. I ekfrasestudier kommer arven fra Lessings *Laokoon* først og fremst til uttrykk ved at begrepsparet temporalitet og spatialitet, eller linearitet og romlighet, brukes for å betegne ulike hovedegenskaper ved henholdsvis ordkunst og bildekunst. Lessings tegnteori blir dessuten sett som en forløper for moderne semiotisk og multimodal teori. Også semiotisk orientert bildebokforskning bygger på Lessings tenkning om forskjellene mellom ordkunst og bildekunst, for eksempel er ikonotekstbegrepet basert på forståelsen av tekst som temporale og bilder som spatiale tegn.

Ekfrastiske tekster blir også ofte lest som *paragoner*, tekster som formidler en konkurranse eller en kamp mellom de to kunststartene bildekunst og litteratur. Paragone-tenkninga har stått sentralt i kunstfilosofisk tradisjon gjennom århundrer, og

berører spørsmålet om hvilken kunstart som regnes som den primære eller den fremste.<sup>21</sup> Denne striden om dominans er et implisitt aspekt i ekfraser, vil mange ekfraseforskere hevde: «Almost all theorists of ekphrasis emphasise the paragonal aspect of the mode, or 'the struggle for dominance between image and word'» (Cheeke 2008, 24). Murray Krieger (1992), en av de mest siterte ekfraseforskere på 1900-tallet, ser striden mellom ord og bilde som en sjangermarkør for det moderne lyriske diktet. Korte, modernistiske dikt kan sies å etterligne bildekunsten både gjennom sin grafiske form og gjennom et konsentrert og pregnant innhold. Slik kan et dikt framstå nærmest som et frossent bilde eller en frossen figur, i likhet med visuelle kunstverk. Ifølge Krieger vil et dikt likevel forbli en tidsbundet kunstart, også når teksten forsøker å låne virkemidler fra den romlige bildekunsten. Ønsket om å overskride grensen mellom litteraturens temporale og bildekunstens romlige tegn er paradoksal, «the paradoxical search for a language that can force itself into satisfying a demand for 'spatial form'» (Krieger 1992, 22). Krieger og andre som ser kampen mellom ord og bilde som et typisk trekk for ekfrasen, forlater dermed ikke Lessings tegnteori, selv om de nyanserer den. Tanken om forskjellen mellom temporale og spatiale tegn er implisitt til stede i paragonetradisjonen.

Nyere studier viser imidlertid tilløp til å nyansere den paragonale modellen. Elizabeth Bergmann Loizeaux (2008) løfter fram uttrykk som «sisterhood», «companionship», «friendship» og «familiarity» som metaforer for relasjonen mellom ord og bilde. Hun framholder at selv om ekfrasen markerer forskjellen mellom ord og bilde, er den også relasjonsbyggende, «it also stages relations across difference» (Loizeaux 2008, 15-16). Mitt perspektiv samsvarer med Loizeaux' tanke om at ekfrasen skaper møtesteder mellom ord og bilde. I et intermedialt perspektiv synes den paragonale modellen å være for antagonistisk.

---

<sup>21</sup> *Paragone* kommer fra det italienske ordet 'comparison' og innebærer et sammenlignende aspekt som knyttes til en strid om overlegenhet: «A contention between the arts, usually spoken by representative practitioners, to determine supremacy. The most typical *paragone* pitch poetry and painting against each other» (Cuddon 1998, 636).

Bildebokstudier som baserer seg på semiotisk tenkning, er opptatt av skillet mellom temporale og spatiale tegn. Men dette skillet blir likevel problematisert ved at samspillet mellom tekst og illustrasjoner får så stor betydning:

The function of words, conventional signs, is primarily to narrate. Conventional signs are often linear, while iconic signs are nonlinear [...]. The tension between the two functions creates unlimited possibilities for interaction between word and image in a picturebook. (Nikolajeva og Scott 2001, 1-2)

Fokuset på den dynamiske interaksjonen mellom de ulike tegnsystema utfordrer Lessings tenkning om at ord og bilder tilhører ulike kunstarter som ikke bør blandes.

### 3.1.3 Ekfrasebegrepet i endring

I løpet av de snart sytti åra som er gått siden Spitzer og hans etterfølgere definerte ekfrasen som en skjønnlitterær kunstverkbeskrivelse, er definisjonen jevnlig blitt videreutvikla og reformulert. Mitt spørsmål om hvorvidt bildebøker kan leses som ekfraser, står i sammenheng med denne gradvise videreutviklinga av ekfrasebegrepet, og jeg presenterer derfor noen sentrale posisjoner i nyere forskning.

1950-tallets litteraturvitenskapelige forståelse av ekfrasen som en spesifikk skjønnlitterær sjanger var toneangivende fram til ut på 1990-tallet. Krieger viderefører tradisjonen ved å definere ekfrasen som «the name of a literary genre, or at least a *topos*, that attempts to imitate in words an object of the plastic arts» (1992, 6). Skiftet kom året etter at Kriegers ekfrasestudie blei publisert. Da lanserte James A. W. Heffernan en definisjon som tydelig utvider ekfrasebegrepet: «*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*» (1993, 3). Denne forståelsen har vært produktiv og har siden den blei lansert, vært toneangivende for forskninga (Harrits og Troelsen 2007, 9). Heffernan selv henter sitt eksempelmateriale fra skjønnlitterære tekster, men definisjonen hans er likevel blitt brukt til å inkludere tekster og visuelle uttrykk som ikke nødvendigvis tilhører det tradisjonelle kunstfeltet.

Bildeteoretikeren W.J.T. Mitchell er blant dem som har anvendt Heffernans definisjon av ekfrasen som verbal representasjon av visuell representasjon, først i essayet «*Ekphrasis and the Other*» (1994, 152), så i artikkelen «*There Are No Visual Media*» ti år seinere (2005a, 263). Slik Mitchell ser det, åpner Heffernans definisjon for at ikke bare skjønnlitteratur, men også sakprosaetekster kan være ekfraser. Han

argumenterer derfor for at fagtekster om kunsthistorie kan sees som ekfraser: «Insofar as art history is a verbal representation of visual representation, it is an elevation of ekphrasis to a disciplinary principle» (Mitchell 1994, 157). Her sidestilles sakprosaekfraser og litterære ekfraser ut fra tanken om at det er tekstens omtale av en visuell representasjon som kjennetegner ekfrasen, ikke dens litteraritet.

Diskusjoner om ekfrasebegrepet har også dreid seg om hvilke former for visualitet en ekfrase kan skildre. John Hollanders begrep «notional ekphrasis» omfatter tekster som beskriver forestilte, altså fiktive, kunstverk (Hollander 1988 og 1995). Han viser til at framstående antikke ekfraser skildrer nettopp forestilte, ikke reelle, kunstgjenstander. Det gjelder for eksempel Homers skildring av Akilles' skjold i *Illiaden* og beskrivelsene av ei trolig fiktiv kunstsamling i *Eikones* av Philostratos d.e. (Hollander 1995, 4)

Heffernan legger vekt på at ekfraser er tekster som beskriver visuelle representasjoner, ikke naturlige objekt. Han poengterer derfor at dikt om for eksempel arkitektoniske byggverk ikke kan bli definert som ekfrase (Heffernan 1993, 4). Flere ekfraseforskere har på dette punktet sagt seg uenig med han. Hollander (1995) inkluderer både offentlige monument, arkitektoniske verk og fotografier i sitt ekfrasespekter. Camilla Skovbjerg Paldam (2007) hevder at Heffernan forfekter et snevert kunstbegrep ved å utelate skildringer av naturlige objekt:

Det er nu mere end 90 år siden, at den første *readymade* så dagens lys, og jeg mener, at tiden klart er forpasset til at have et så snævert kunstbegrep, som Heffernan her giver udtryk for. Hvad der er kunst, kan ikke afgøres ud fra et objekts oprindelige formål, men må afhænge af, hvordan den enkelte beskuer og betragter det. (Paldam 2007, 102)

Hans Lund (2002b) framholder imidlertid at Heffernans åpne definisjon ikke nødvendigvis forutsetter at ekfrasen må handle om kunstverk. Ifølge Lund synes de fleste bildekategorier å kunne inngå i Heffernans definisjon, eksempelvis amatør fotografier, reklamebilder, logotyper og plateomslag (2002b, 184).

Diskusjonen ovenfor viser at revideringer av ekfrasebegrepet tar utgangspunkt i to hovedspørsmål. Det ene gjelder hva ekfrasen kan handle om eller beskrive. Trenger ekfrasens objekt å være et kunstverk, og kan ekfrasen beskrive objekt fra andre medier og kunstarter enn det visuelle feltet? Det andre dreier seg om hvilke uttryksformer

ekfrasen kan ha. Kan for eksempel både skjønnlitteratur, sakprosa og filmer være ekfraser og eventuelt også andre kunstarter som musikk og dans? Disse spørsmåla har ført til ei mer radikal nytenkning om ekfrasen enn den diskusjonen jeg hittil har referert til.

Claus Clüver (1997) åpner for at ekfrasen ikke bør begrenses til tekster som beskriver et visuelt innhold. Ifølge Clüver kan ekfrasetekster hente sitt objekt også fra ikke-verbale tegnsystem som for eksempel musikk og dans. Han utvider derfor feltet for hva ekfrasetekster kan handle om og definerer ekfrasen som «the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (Clüver 1997, 26). Ved å betegne et non-verbalt uttrykk som «a real or fictitious text» tar han i bruk et utvida tekstbegrep. Clüver mener altså at en ekfrase kan beskrive ulike typer non-verbale uttrykk som for eksempel bilder, musikk og dans. Definisjonen hans markerer dermed et tydelig brudd med tanken om at ekfrasetekster må omhandle visuelle uttrykk, men den fastholder tanken om at ekfrasen i seg selv er et verbalt uttrykk.

Andre setter spørsmålstegn ved om ekfrasen nødvendigvis trenger å være en tekst. Siglind Bruhn (2002) tar i bruk betegnelsen musikalske ekfraser om komposisjoner som beskriver litterære eller visuelle verk. Hun bygger på Clüvers definisjon, men utvider den ytterligere: «Ekfras i denna bredare mening skulle alltså defineras som en ‘representation i ett medium av en verklig eller fiktiv text komponerad i ett annat medium’» (Bruhn 2002, 198). Bruhn viser eksempler på at også musikkens språk har konvensjoner som viser til ikke-musikalske objekt. Både Clüver og Bruhns definisjoner sprenger den moderne ekfrasens ord-bilde-tenkning og setter ekfrasen inn i et videre intermedialt felt.

Parallelt med forsvaret for et utvida ekfrasebegrep fins det også flere forskere som argumenterer for et mer avgrensa og presist begrep. Ole Karlsen framholder verdien av å avgrense ekfrasen til kunstfeltet, «ein estetisk handsama verbal representasjon av estetisk handsama visuell representasjon» (2003, 16). Samtidig peker han på argument for å inkludere poetiske skildringer av arkitektoniske bygg, hagelyrikk og estetisk utsmykka hverdagsgjenstander. Slike vurderinger viser at

ekfrasediskusjoner berører grunnleggende spørsmål om kunstbegrepet og estetiske kategorier.

Det er også ulike syn på hvilken teksttype ekfrasen skal betegnes som. Spitzer, Krieger og Mitchell ser ekfrasen som en selvstendig litterær sjanger (Karlsen 2003, 14). Krieger trekker i tillegg inn «topos» og «the ekphrastic principle» som alternative begrep (1992, 6). I det nordiske miljøet representerer Karlsen en noe snevrere sjangerforståelse av ekfrasen. Han vil reservere betegnelsen ekfrase for diktsjangeren og bruker heller uttrykket 'ekfrastiske innslag' om ekfrasepassasjer i lengre episke eller dramatiske tekster (Karlsen 2003, 14). Heffernan betegner ekfrasen som «a mode of literature» (1993, 2).<sup>22</sup> Som nevnt ønsker Heffernan å avgrense ekfrasens modus til visuelle representasjoner av verbale representasjoner. Men slik jeg ser det, er begrepet modus, i betydning framstillingsmåte, en betegnelse som også kan brukes i samklang med den antikke forståelsen av ekfrasen som en visualiserende tekstpraksis. I mine lesninger av bildebøker som ekfraser er derfor modusbegrepet mest anvendelig. Jeg undersøker hvordan de aktuelle bildebøkene realiserer trekk fra ekfrasen som en visualiserende og levendegjørende modus.

Utover 2000-tallet har det vært tegn på ei retorisk vending i ekfraseforskninga. Flere studier bidrar til å fornye ekfrasebegrepet gjennom å anvende perspektiv fra antikkens retoriske ekfraselære. Dagens nye interesse for den retoriske ekfrasen bunner blant anna i behovet for å se ekfrasen i lys av en økende mediekonvergens i samtidskulturen. En studie om digitale ekfraser (Lindhé 2010) og to om filmekfraser (Eidt 2008, Pethő 2010) er eksempler på hvordan det retoriske ekfrasebegrepet brukes til å utforske sammensatte medieuttrykk. Etter mitt syn kan ekfrasen være en fruktbar innfallsvinkel til å forstå og beskrive hvordan ulike medier, sjangrer og kunstverk kommuniserer flersanselig erfaringer. Min bildebokstudie inngår i en slik eksplorativ tenkning om ekfrasen.

Tidsskriftet *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*, etablert i 2010, er et eksempel på et forum som gir rom for nytenkning omkring ekfrasebegrepet.

---

<sup>22</sup> *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* definerer 'mode' slik: «Sometimes approximately synonymous with kind and form, and related to genre. It is associated with method, manner and style» (Cuddon 1998, 515).

Tidsskriftets tittel indikerer at ekfrasebegrepet har relevans for et bredt fagfelt innenfor visuell kultur. Forordet til det første nummeret gir uttrykk for at tidsskriftet vil være «et laboratorium for kritikk og teori hvor forskerne kan eksperimentere med nye og gjerne uortodokse perspektive på kunstfeltet og mediesamfunnet» (Grønstad og Vågnes 2010, 2). Ekfrasebegrepet blir dermed plassert i et fleksibelt og utprøvende teorifelt, som blant annet gir rom for å utforske om begrepet kan inkludere hybride eller intermediale tekster.<sup>23</sup>

I tidsskriftets første nummer drøfter Cecilie Lindhé digitale tekster i et ekfrastisk perspektiv. Hun hevder at siden ekfrasen historisk sett er forankra i tverrestetiske refleksjoner, bør begrepet kunne bli et dynamisk verktøy for å analysere ulike typer flermediale uttrykk, både i tradisjonelle og digitale medier (Lindhé 2010, 14). Lindhé viser blant annet til Laura M. Eids studie *Writing and Filming the Painting* (2008), der Eids hevder å være den første som analyserer filmekfraser. Både Lindhé og Eids framholder *enárgeia*-begrepet som et viktig fundament for å studere intermediale ekfraser. Det greske ordet *enárgeia* betyr 'synlig' eller 'iøynefallende', og i retoriske lærebøker blir begrepet knytta til ekfrasen og definert som ei livaktig framstilling der «tilhørerne får inntrykk av selv å være vitne til det som beskrives» (Eide 1999, 65).<sup>24</sup> Gjennom *enárgeia* blir altså ekfrasen knytta til virkninga den har på mottakerne og til den medskapende rollen mottakerne har når de gjensker det de hører eller ser for sitt indre blikk.<sup>25</sup> Når Lindhé kommenterer betrakterens medskapende rolle i møte med en skjermt tekst, viser hun til retoriikklaerens *enárgeia*-funksjonen: «Verken finns inte enbart där för betraktaren att titta på, utan hon blir också en aktiv deltagare eller en konkretiserad medskapare» (2010, 14). Lindhé ser det

---

<sup>23</sup> Tidsskriftet ble nedlagt i 2016. Ifølge de daværende redaktørene Sara Brinch og Nina Lager Vestberg var årsaken «utelukkende at tilgangen på vitenskapelige bidrag av faglig relevans og høy nok kvalitet er for ustabil til å forsvare opprettholdelsen av en jevn publiseringsfrekvens» (Brinch og Vestberg 2016, 6).

<sup>24</sup> Det latinske parallellordet til *enárgeia* er *evidentia*, av *evidens*, 'tydelig', 'åpenbar' (Eide 1999, 65).

<sup>25</sup> Webb framholder at *enárgeia*-perspektivet i antikkens retoriikkhåndbøker har et praktisk formål. Forfatterne viser sjelden interesse for filosofiske implikasjoner av *enárgeia*. Et unntak er *Om det opphøyde* av pseudo-Longinus (tidfesta til mellom det 1. og det 2. århundret e. Kr.), som bruker *enárgeia* i sine refleksjoner om hvilken virkning god litteratur har på mottakerne (Webb 2009, 167). Krieger skriver om hvordan *enárgeia*-aspektet blir behandla i filosofiske skrifter av Platon og Aristoteles (1992, 67-90).



taktile tastetrykket som et medskapende element, der «bildseendet føds i fingertopparna» (2010, 5 og 14).

Flere peker på behovet for nytenkning omkring ekfrasebegrepet nettopp i lys vår tids intermediale tekstkultur. I antologien *Ekfrasens former* (2007) framhever Cecilie Harrits og Anders Troelsen ekfrasebegrepets relevans for tverrestetiske studier:

I en tid, hvor de æstetiske videnskaber i stadig stigende grad orienterer sig mod tværaestetiske områder og sprænger deres egne grænser, synes undersøgelsen af ekfrasebegrebets tradition, udvikling og forvandlinger mer aktuell end nogensinde. (Harrits og Troelsen 2007, 10)

Mine lesninger av bildebøker som ekfraser er et bidrag til å videreutvikle ekfrasebegrepet i et intermedialt perspektiv. Den retoriske ekfrasens fokus på formidlingsmåter som appellerer til øye, øre og andre sanser, er slik jeg ser det et fruktbart utgangspunkt for å gjøre ekfrasebegrepet anvendelig for intermediale uttrykk, deriblant bildebøker.

### 3.2 Lesninger av diktbildebøker

I dette kapitlet leser jeg et utvalg illustrerte enkeltdikt i lys av de ekfrasemidlene som er anvendt. De tre diktbildebøkene tematiserer ikke bildekunst direkte, og jeg betegner dem derfor ikke som kunstverkekfraser. Jeg bruker i stedet et retorisk rammeverk. Analysen er strukturert med utgangspunkt i tre hovedgrupper av ekfrasemidler: a) en *topologisk*, hvor jeg sammenligner forrådet av emner i den retoriske ekfrasen med emner og motiv i utvalgte dikt, b) en *topografisk*, der jeg undersøker stedsbeskrivelser som et ekfrastisk grep, og c) en *figurlig*, som undersøker hvordan ekfrasen blir realisert gjennom bildemessige aspekt i tekst, illustrasjoner og grafisk formgiving.

I ekfraselesningene analyserer jeg ikke hver bildebok for seg, men gjør nedslag i utvalgte eksempler. I *Eg sette brillene på min katt* med dikt av Vesaas og Moren Vesaas og *Når tussalusi kviskrar* med dikt av Hauge, begge illustrert av Belsvik, er linosnitt og papirkollasjer brukt som teknikk. Illustrasjonene i de to bøkene har derfor fellestrekk i visuell form og stil. Den tredje boka, *Gåsa, katten og hanen*, skiller seg ut ved at den inneholder bare ett dikt. Hver av de ti strofene i Sandes dikt får sitt eget bildebokoppslag, der teksten samspiller tett med Wikens illustrasjoner.

### 3.2.1 Topologi: Hvem, hva, hvor og når

*Topos*-læren i klassisk retorikk dreier seg om både generelle argumentasjonsmønstre og bestemte emner som taleren kan behandle. Det er ekfrasens forråd av emner som skal undersøkes nærmere her. Fins det fellestrekk i toposregisteret for den antikke ekfrasen og de bøkene jeg undersøker? I den retoriske ekfrasen blir formidlinga av ulike topoi i stor grad knytta til hvordan taleren levendegjør tekstens hvem, hva, hvor og når. Mine topologiske lesemåter tar derfor utgangspunkt i hvordan emner som dyr og personer, hendelser, steder og tid blir levendegjort i tekst og bilder.

Den retoriske ekfrasen var ikke bundet til å beskrive bestemte emner, men læreverka i retorikk inneholder likevel kataloger over hovedemner for ekfrasen: «There may be no single defining type of subject matter for ancient ekphrasis but, taken as a group, the categories named are significant in themselves» (Webb 2009, 59). Ifølge Webb varierer emnekatalogene noe i de ulike *Progymnasmata*-versjonene, men fire hovedtopoi er sentrale hos alle, personer, hendelser, steder og tid. Dette er topoi som springer ut av spørsmåla hvem, hva, hvor og når, spørsmål som kan spore til å undersøke hvordan et stoff blir anskueliggjort. I tillegg presenterer noen av *Progymnasmata*-versjonene supplerende emner som kan grupperes i fem ekstra kategorier: årstider, dyr og planter, måten noe er gjort på, tilstander, og til sist festivaler, malerier og statuer (Webb 2009, 56). Den siste gruppa refererer til emner i kunstverkekfrasen, de øvrige spesifiserer og til dels utvider de fire hovedkategoriene.

Med unntak av festivaler, malerier og statuer, er alle emnekategoriene representert i diktbildebokmaterialet mitt. Både dyr, personer, planter, steder, årstider, døgnfaser og hendelser er sentrale motiv. Hvordan blir slike topoi levendegjort, og hvilken rolle spiller toposmønsteret for den estetiske erfaringa av de illustrerte dikta? Hvilken betydning har det verbale og visuelle toposmønsteret for hvilke aldersgrupper bildebøkene henvender seg til? Jeg drøfter disse spørsmåla ved å undersøke hvordan katten framtrer som topos i illustrerte versjoner av «Katten» og «Ein fabel» av Hauge.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> «Ein fabel» er henta fra samlinga *Glør i oska* (1946), «Katten» fra *Dropar i austavind* (1966).

Hauges korte dikt «Katten» er blant hans mest kjente og har vist seg å ha appell til både barn og voksne.<sup>27</sup> Diktet nevner ordet katten tre ganger, først i tittelen og åpningsordet, dernest i slutten av nest siste verselinje. Disse repetisjonene aksentuerer dyretoposet.

### **Katten**

Katten  
sit i tunet  
når du kjem.  
Snakk litt med katten.  
Det er han som er varast i garden.

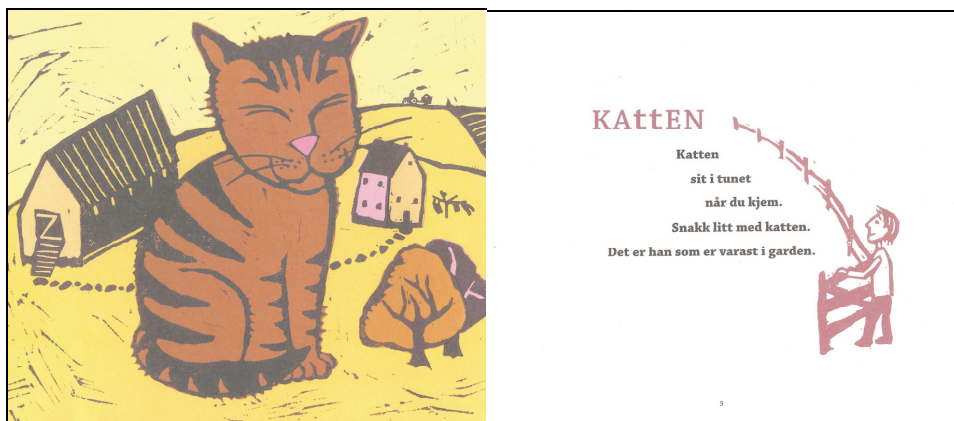
Også diktets grafiske form kan knyttes til dyretoposet. Den gradvise utvidelsen av verselinjene gir assosiasjoner til omrisset av en katt, og diktet er blitt sett som tilløp til et figurdikt (Andersen 2002, 141). Allerede i første verselinje blir katten forbundet med et stedstopos, «i tunet», og i siste verselinje blir tunet satt inn i en noe større stedsramme «i garden». Kombinasjonen av dyr og sted har ei konkretiserende virkning som bidrar til at leseren kan se for seg katten i et gårdsmiljø.

Gjennom henvendelsen til et 'du' og imperativen «Snakk litt med katten» impliserer diktet også en personinstans. Oppfordringa til å snakke med katten peker mot potensielle hendelser, som også er blant ekfrasens hovedtopoi. Diktet legger vekt på at katten har noe å lære eller fortelle oss, det er «han som er varast i garden». Ordet 'var' kan bety aktpågivende, redd, sky, lydhør og følsom, og diktets bruk av ordet gir derfor leserne et tolkningsrom. Leserens får en meddiktende rolle også gjennom det assosiasjonsfeltet som åpner seg rundt diktets hvem, hva, hvor og når. I et ekfrastisk perspektiv kan vi si at diktets topoi gir leseren mulighet til å skape indre bilder av dyr, personer, steder og hendelser implisert i diktet.

Belsviks illustrasjon gjenskaper diktets toposmønster i form av en selvstendig, visuell tolkning. Den vennlige og smilende gårdskatten er overdimensjonert framstilt, der den rager høyt over gårdshus og trær (ill. 1).

---

<sup>27</sup> Ved Olav H. Hauge-senteret i Ulvik har diktet «Katten» gitt ideen til konseptet kattejakst som et aktivitetstilbud for de minste: «Katten til Hauge har gøymt seg fleire stadar i utstillinga på Hauge-senteret. Gjennom å fylgja kattespora finn ungane katten på uventa stadar, og blir samtidig kjende med både Hauge og katten» (Lekve 2015).

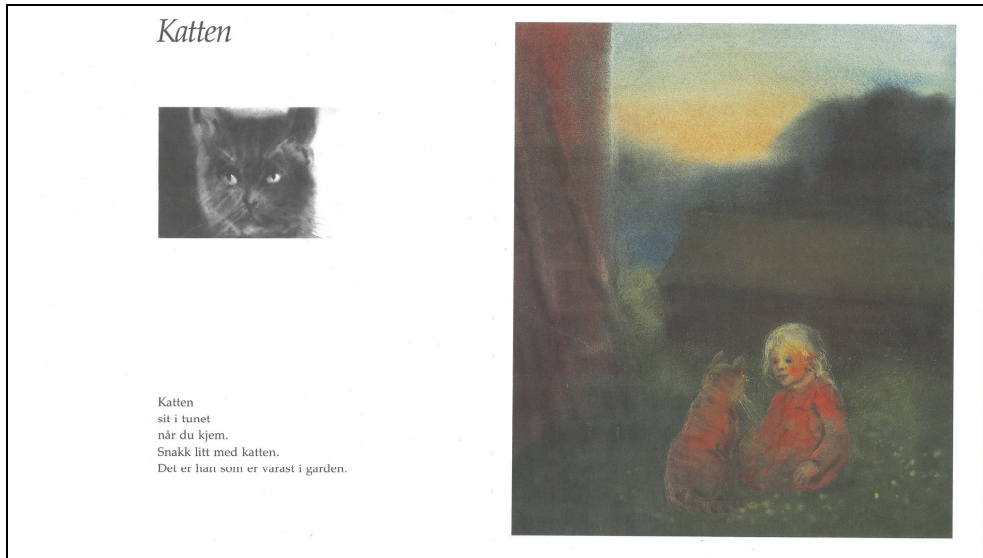


Ill. 1: *Når tussalusi kviskrar*, s. 4-5.

Illustrasjonens spill med størrelser uttrykker et verdiperspektiv der kattens rolle som læremester blir løfta fram. Bildet leiker også med andre former for romlige perspektiv. Framstillinga av låven bryter med sentralperspektivet, linjene vender utover, slik at bygningen virker større i bakkant, et perspektiv som ofte er brukt i middelalderkunst. Det minste huset har et utbrettingsperspektiv, og som Haabesland og Vavik (2000, 145) viser til, er det en tegnemåte som gjerne brukes av barn i tidlig skolealder. Endelig får illustrasjonen romlig dybde gjennom kontrasten mellom katten i bildets forgrunn og den lille traktoren i bildets bakgrunn. Illustrasjonens kombinasjoner av ulike romlige grep innebærer et brudd med en realistisk framstillingsmåte. Dersom bildet hadde hatt en mer naturalistisk karakter, ville den visuelle leiken med vante størrelsesforhold ikke hatt samme fabulerende funksjon. Også bruken av linotrykk som illustrasjonsteknikk skaper distanse til det naturalistiske.

Katten som troner på gårdstunet, står i dialog med en mer unnselig personfigur som betrakter katten på avstand. Denne personen gjenspeiler diktets implisitte 'du'. Kanskje denne delen av illustrasjonen sier noe om at det går an å være lydhør og ha respekt for katten, også når man ikke er tett på den.

«Katten» er representert også i bildeboka *Regnbogane* (1983), ei samling Hauge-dikt illustrert av Wenche Øyen. Her illustreres teksten med to ulike akvareller, et lite bilde i gråtoner på tekstsida, og ett i farger som fyller heile motstående side (ill. 2).



Ill. 2: *Regnbogane*, oppslag 8.

Akvarellen i gråtoner viser et nærbilde i naturalistisk stil av et svart kattefjes med vaksomme øyne. Fargeakvarellen har derimot varme og myke farger som understreker bildets framstilling av den nære kontakten mellom barnet og dyret. Jentas ansikt er opplyst, og blikket er retta mot katten. Slik fungerer barnet som bildets sentrum. Fargene er ellers dunkle og signaliserer ei rolig kveldsstemming på et gårdstun. Bildet skaper ei idyllisk ramme omkring møtet mellom barnet og katten, et møte som står i dialog med diktets mest sentrale utsagn, «Snakk litt med katten».

Sammenstillinga av to ulike kattebilder i samme oppslag formidler ulike tolkninger av kattens rolle som «varast i garden». Den vaksomme katten med et skarpt blikk står i kontrast til scenen med katten i nær kontakt med et barn, og disse forskjellene viser at diktets dyretopos kan tolkes og anskueliggjøres på flere måter. Anskueliggjøringa kan stimulere leseren til å danne indre bilder med utgangspunkt i diktet og illustrasjonene.

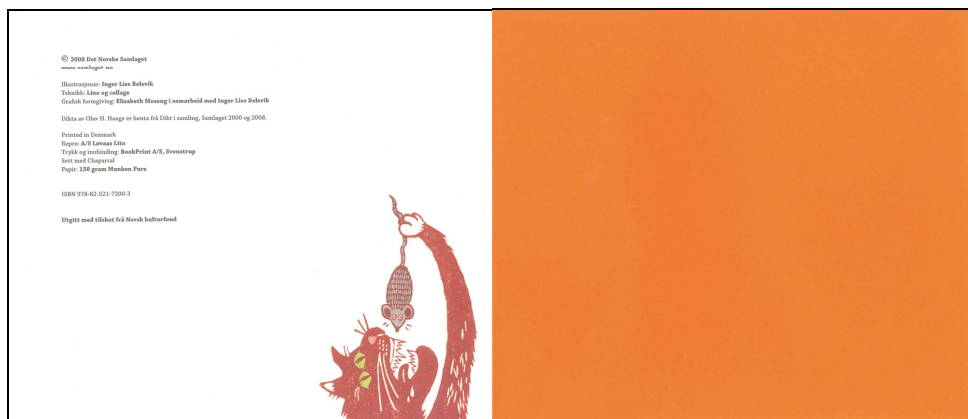
Mangfoldet i visuelle gjenskapinger av diktet trer enda sterkere fram når en sammenligner Øyens akvareller med Belsviks linotrykk. De stiliserte formene og de hardskårne konturene i Belsviks illustrasjon skaper en større distanse til diktets innhold enn det de mer naturalistiske akvarellene gjør. Også forskjeller i motiv og

komposisjon viser hvordan de to illustratørene framhever ulike aspekt. Øyens hovedbilde formidler et nært og lyttende møte mellom barn og dyr. Belsviks overdimensjonerte dyrefigur representerer ei mer humoristisk tolkning av kattens rolle som læremester. I tråd med det retoriske *enárgeia*-begrepet kan man si at de to diktillustrasjonene levendegjør og visualiserer diktets topoi på ulike måter.

Katten er et sentralt topos også i «Ein fabel». Det humoristiske diktet, som henspiller på fabeltradisjonens dyrefortellinger, handler om dyrs matvaner.<sup>28</sup> Temaet blir introdusert slik i første strofe:

Ein katt og ein bukk,  
ein gris og ein hane  
rødde um mat  
og kvar sin vane.

Illustrasjonen, som understreker diktets leikne tone, gir katten ei dominerende rolle. Dominansen forsterkes ved at kattebildet fra diktillustrasjonen blir repetert og brukt som visuell vignett på bokas kolofonside (ill. 3).



Ill. 3: *Når tussalusi kviskrar*, kolofonside, baksats.

Bildet av den fryktingytende katten både understreker og utvider Hauges leik med dyrefabeltradisjonen. Mens diktet presenterer kattens favorittmat i nøkterne ordelag,

<sup>28</sup> Se kapittel 4.2.3 for ei nærlesing av diktet i sin heilhet.

«Maten er mjølk / og mus, sa katten», bruker Belsvik overdrivelsen som virkemiddel. Slik får hun også fram en nærmest subversiv kontrast mellom illustrasjonene hun skaper til dikta «Katten» og «Ein fabel». Forskjellene mellom den smilende og vennlige tunkatten og den rovdyraktige museslukeren bidrar til å understreke et mangfold i bokas dyretopos.

De to ulike kattebildene fungerer også som ei visuell innramming av diktsamlinga. Med tunkatten som hovedfigur i åpningsdiktet og museslukeren som vignett på bokas siste side, danner de to kattebildene en form for sirkelkomposisjon. Slik kan de to figurene også fungere som en leseguide som kan knyttes til ekfrasen. Webb poengterer at det greske ordet for beskrivelse, *periġēmatikos*, et kjerneord i den retoriske ekfrasedefinisjonen, rommer en guidefunksjon: «[T]he guide not only ‘shows’, but directs his or her audience’s attention, adding order and meaning to the undifferentiated mass of sights which is presented to the visitor» (2009, 54). Belsviks to katteillustrasjoner står dermed ikke bare som illustrasjoner til hvert enkelt dikt, de har også ei rolle som visuelle veivisere i boka som heilhet.

Toposmønsteret i de illustrerte versjonene av «Katten» og «Ein fabel» forteller noe om diktas hvem, hva, hvor og når og har dermed en anskueliggjørende funksjon. Det kan innvendes at en slik topologisk lese måte ikke åpner nok for det ubestemte og åpne i det poetiske språket. Man kan med andre ord spørre om topologiske lese måter vil kunne skygge for det poetiske språkets underliggjørende funksjon, for å bruke et velkjent uttrykk fra Viktor Sjklovskijs essay «Kunsten som grep» (1991).<sup>29</sup> Slik jeg ser det, er det ingen motsetning mellom en topologisk lese måte og lese måter som vektlegger språkets poetiske funksjoner. Å undersøke hvordan et dikt aksentuerer hvem som opptrer hvor, når og i hvilken situasjon – eller eventuelt hvordan et dikt utelater slike topoi – kan i pakt med ekfrastisk tradisjon aktivere lesernes, lytterne eller betrakternes forestillingskraft. Ekfrasen brukt som et virkemiddel til å skape mentale bilder, er også et poeng hos Mitchell, som sier at «techniques like ekphrasis and description, as well as in more subtle strategies of formal arrangement, involves ‘virtual’ or ‘imaginative’ experiences of space and vision» (2005b, 350). Mitchell

---

<sup>29</sup> Essayet blei først utgitt på russisk i 1916.

kommenterer hvordan litterære ekfraser har en bildeskapende funksjon, men dette poenget kan utvides til også å gjelde illustrasjoner. Ekfrastisk sett kan illustrasjoner av dikt fungere som ei utviding, ikke som ei innskrenkning, av mentale bilder aktivert gjennom teksten. Sjklovskij sier at «[k]unsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på» (1991, 16). Illustrasjonene av «Katten» og «Ein fabel» viser hvordan dyretoposet «blir til» ikke bare gjennom tekstene, men også gjennom visuelle tolkninger av diktets hvem, hva, hvor og når.

### 3.2.2 Topografi: Landskap og landevei

I de tre diktbildebøkene blir skildringer av dyr, årstider og værphenomen oftest forankra i et spesifikt miljø, for det meste i landlige landskap som gårdstun, hage, skog, elv, sjø og vann. Hvordan fungerer diktas stedsbeskrivelser som levendegjørende grep, og hvordan blir diktas markering av steder visualisert og tolka i illustrasjonene?

Spørsmåla angår ekfrasens topografiske funksjon.

I retorikkleren er topografiske skildringer, altså stedsbeskrivelser, et sentralt ekfrasemiddel i rettstalen, i historiografiske verk og i litteraturen. Det skilles mellom *topographia*, som beskriver reelle lokaliteter, og *topothesia*, som skildrer fiktive steder (Fafner 1982, 165). I nyere tid er topografibegrepet aktualisert og anvendt innenfor ulike estetiske disipliner. I boka *Exploring Textual Action* (2010) drøftes topografibegrepet i lys av performativ teori og nyere tverrestetisk tenkning, og forfatterne utfordrer forståelsen av sted som noe statisk og uforanderlig:

In modern drama, prose fiction, poetry and film, topographical patterns are constantly being formed and changed in the linear and spatial movements of characters, imagery, motifs, dialogue, narrative voices, and visual and mental perspectives. They are figured in dynamic patterns such as landscapes, cityscapes, rooms, bodies, subjectivities, minds and experience. (Sætre, Lombardo og Gullestad 2010, 12)

Det tverrestetiske perspektivet er interessant for studiet av stedsbeskrivelser i bildebøker. Her blir tekstenes topografier ofte videreutvikla i illustrasjonene, og noen ganger dikter illustrasjonene inn nye steder. Illustrasjonenes topografiske beskrivelser får en dynamisk funksjon.

I den retoriske ekfrasen har beskrivelser av steder gjerne også en narrativ karakter i og med at ekfrasens fire hovedtopoi, personer, steder, tider og hendinger,



korresponderer med fortellingssjangerens grunnkategorier (Webb 2009, 63). Også Jørgen Fafner viser til den nære sammenhengen mellom fortelling og ekfrase i retorikk læren: «[Ekfrasen] fik sin faste plads i *progymnasmerne*, hvor den hyppigst indøvedes i forbindelse med *narratio*» (1982, 162). Den sentrale funksjonen stedsbeskrivelser har i narrative tekster står også sentralt i Bakhtins tenkning om forholdet mellom tid og sted i litterære fortellinger. Narrative hendelser blir levendegjort når de settes inn i konkrete stedsrammer. Bakhtin bruker uttrykk som «palpable and visible» om hvordan skildringer av steder og omgivelser bidrar til å gi et hendelsesforløp en mer sanselig karakter (1981a, 250).

Hvilket narrativt potensial kan stedsbeskrivelser i dikt ha? Dette spørsmålet drøfter jeg i lesninga av tre illustrerte dikt, «Fiske på isen» av Vesaas, «Elvi stig» av Hauge og kartscenen i *Gåsa, katten og hanen*.

Vesaas-diktet «Fiske på isen» blir forankra i ei stedsramme allerede i tittelen.<sup>30</sup> Uttrykket «på isen» plasserer aktiviteten. Diktet består av én strofe med fire korte verselinjer:

#### **Fiske på isen**

Fiske på isen er kaldt  
og lite fisk er å få.  
Fisken svinsar i djupet  
og vil ikkje bite på.

Den første verselinja markerer et sted, ei handling og ei årstid. Hvem som fisker er ikke spesifisert, men diktet impliserer en aktør eller i alle fall en erfaringsmodus. I de to siste linjene skjer det imidlertid ei vending fra skildringa av fiskeren på isens overflate til fisken i dypet under, «fisken svinsar» og «vil ikkje bite på». Gjennom å skifte perspektiv fra fiskeren til fisken markerer de to sluttverser et fokus på fiskens faktiske dyrenatur. Fisken lever sitt eget liv i dypet, som vi på overflaten ikke kan kontrollere. Diktet er altså strukturert omkring kontrasten mellom menneskelig aktivitet *på* isen og dyrelivet *under* isen, og teksten styrer leserens blikk i begge retninger.

---

<sup>30</sup> «Fiske på isen» er ett av flere dikt Vesaas skreiv for Thorbjørn Egners leseverk og står i leseboka *Sør og nord i landet* (bokmålsutgave 1962). Det er ikke tatt med i Vesaas' *Dikt i samling*.



## FISKE PÅ ISEN

Fiske på isen er kaldt  
og lite fisk er å få.  
Fisken svinsar i djupet  
og vil ikkje bite på.

11

Ill. 4: *Eg sette brillene på min katt*, s. 10-11.

Illustrasjonen skildrer imidlertid først og fremst livet på isens overflate. Hullet i isen og fangsten av en enslig liten fisk ved siden av gir et visuelt vink til diktets siste del. Men det er omgivelsene og aktivitetene *på* isen som får den store oppmerksomheten. Blikkfanget er et vinterkledd barn med fiskestang og snøre. Dette barneperspektivet fins bare i illustrasjonen, diktet gir ingen informasjon som kan knytte fiskeren til alder, kjønn eller andre personlige karakteristika. Bildets introduksjon av et barn som identifikasjonsfigur gir impulser til flere levendegjørende element. Barnets vinterklær visualiserer orda «på isen» og «kaldt». Synet av barnet med solide vintersko, tjukk boblejakke, lue og et langt skjerf som er trukket opp over nesetippen, kan aktivere lesernes minner om kalde vinterdager. Selv om få har opplevd å drive med isfiske, vil sparken og ei jente på skøyter gi assosiasjoner til vinteraktiviteter som mange barn og voksne er godt kjent med. Den visuelle skildringa av isen som et sted for lek og vinteraktiviteter gir derfor rom for flersanselige assosiasjoner.

Barnefiguren i forgrunnen har ikke blikket vendt mot fiskesnøret, men mot jenta på skøyter. Kanskje svinsar hun rundt på isen som en parallell til fisken som «svinsar i djupet»? Bildet genererer spørsmål som åpner for flere sidehistorier. Vil barnet som fisker og jenta på skøyter møtes? Kjenner de hverandre fra før?

Illustrasjonen tilbyr altså en ekspanderende 'levendegjøring' av tekstmaterialet og kan spore leserne og betrakterne til videre fabulering omkring personer og aktiviteter på isen. Idealet om en medskapende lesersrespons er grunnleggende i den

retoriske ekfrasen: «[T]he visual impact is not an end in itself but has the further effect of producing an emotional impact, involving the listener in the events» (Webb 2009, 20). Sett i lys av dette klassiske leseridealet, som har fellestrekk med nyere resepsjonsteorier, åpner kombinasjonen av tekst og illustrasjon i «Fiske på isen» for videre meddiktning. Skildringa av isens topografi, stedet der ulike vinteraktiviteter får utfolde seg, har en viktig rolle i en slik fabulerende prosess.

I Hauge-diktet «Elvi stig» er det elvebreddens topografi vi møter.<sup>31</sup>

#### Elvi stig

Fisken syt ikkje  
um elvi stig.  
Men beveren, stakkar,  
ottast for sine hus.

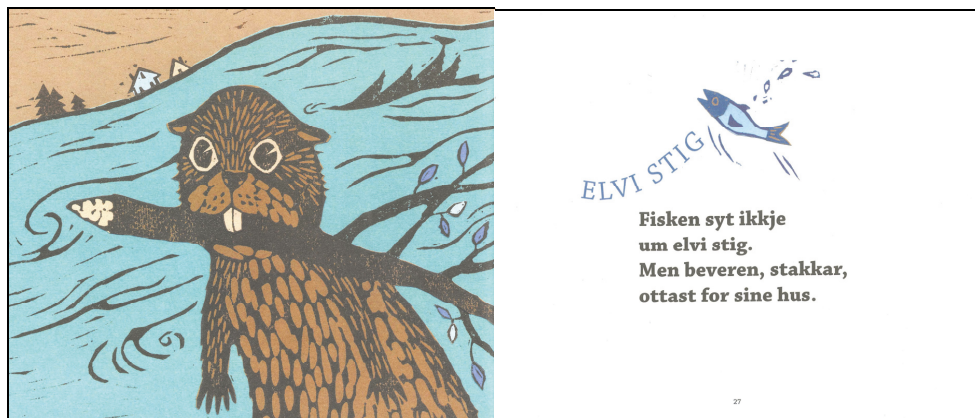
Som i «Fiske på isen» kommer diktets stedsforankring fram allerede i tittelen. Et anna fellestrekk er at stedstoposet i de to dikta blir knytta til en hendelse, i det første til isfiske, i det andre til potensielt alvorlige konsekvenser av et naturfenomen. Inngangen til Hauges dikt skaper spenning, hva skjer «um elvi stig»? I diktet blir elvetopografien levendegjort gjennom dyretoposet. Besjelsingsmetaforen framhever kontrasten mellom fiskens fryd og beverens frykt, som i begge tilfeller har sin rot i det habitatet de to dyra lever i. Fisken trenger ikke å bekymre seg når elva stiger, men det gjør beveren som bygger sitt hus langs elvebredden.

I diktet har beskrivelsene av beveren og fisken omtrent like stort omfang. I illustrasjonen er det beveren som dominerer bildet, fisken får en beskjeden plass som miniatyrfigur vevd sammen med diktets tittel (ill. 5). Som et visuelt appendiks til tittelen spretter en liten fiskefigur i været. I kontrast til det leikne miniatyrbildet får den redde beveren spille hovedrollen på motstående side. Bildet av beveren med fryktsomme øyne og en stor kvist i munnen viser at han «ottast for sine hus». Illustrasjonen skildrer den stigende elva og elvebredden som et farlig sted. To bolighus i bakgrunnen ser også ut til å være i faresonen. Bildet gir oss dermed grunn til å lure på

---

<sup>31</sup> «Elvi stig» er henta fra samlinga *Dropar i austavind* (1966).

hvordan det går både med beverens hus og med andre hus langs elva, og det gir illustrasjonen et narrativt potensial.



Ill. 5: *Når tussalusi kviskrar*, s. 26-27.

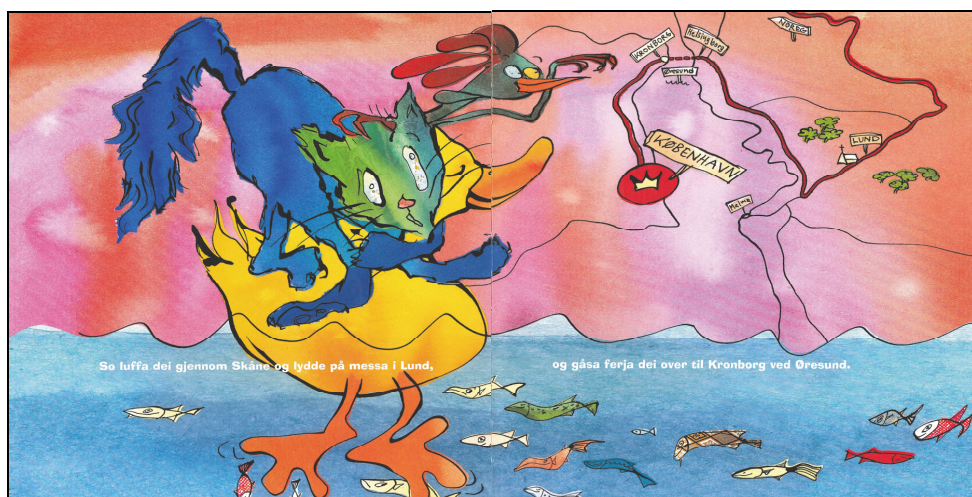
Illustrasjonens topografiske skildring antyder at det ikke er risikofritt verken for dyr eller mennesker «um elvi stig». I lys av dagens klimaendringer, som gir økende flomproblem, kan samspillet mellom dikt og bilde invitere til ei økokritisk lesning. En kan lese det illustrerte diktet som en topografi over et usikkert landskap.

I bildeboka *Gåsa, katten og hanen* (2006) er reisestrukturen og reisebeskrivelsen et konstituerende trekk.<sup>32</sup> Reisen er et motiv med lange tradisjoner i barnelitteraturen, og den viser seg å være et av de mest utbredte motiva i norske bildebøker i etterkrigstida (Birkeland og Storaas 1993, 114). Slik føyer reisefortellinga om gåsa, katten og hanen seg inn et velkjent barnelitterært motiv. Illustrasjonen i første oppslag plasserer de tre dyrevennene framfor en globus ivrig opptatt med å planlegge ei reise til storbyen «Kjøbenhavn», som det heter i Sandes språkdrakt. Globusen blir ei visualisering av dyras utferdstrang, slik den skildres i første strofe:

Gåsa, katten og hanen  
 var leie av livet her.  
 No ville dei ut i verda  
 og freiste si lukke der.

<sup>32</sup> Diktet «Gåsa, katten og hanen» ble først publisert med tittelen «Fabel» i Sandes diktsamling *Korn og klunger*, utgitt i 1950. Teksten er gjengitt i sin heilhet i kapittel 4.2.4.

Reiseruta blir tydeliggjort i tredje strofe. Her nevnes fire stedsnavn: Skåne, Lund, Kronborg og Øresund (ill. 6). I bildeboka er strofen gjengitt som ei sammenhengende setning som følger den lineære leseretninga, og tekstlinja markerer dermed en slags reisevei. Når skriftdesignet forlater diktets faste vers- og strofeform, blir tekstens karakter av reisefortelling understreka.



Ill. 6: *Gåsa, katten og hanen*, oppslag 3.

Tekstens topografiske preg forsterkes ved at illustrasjonen skildrer dyras reiserute på et kart. Goga (2015) framholder at kart synes å være langt vanligere i bøker for barn og unge enn i bøker som primært henvender seg til voksne. Hun spør seg om det er «en sammenheng mellom barn og unges utvikling som lesere og den mulighet kartene gir dem til å orientere seg i både et litterært og et geografisk landskap» (Goga, 2015, 7). Kartet i *Gåsa, katten og hanen* tilbyr ei slik visuell anskueliggjøring, der leserne kan orientere seg i dyras reise til Danmarks hovedstad. Designet gjør at kartet ikke pretenderer å gi en presis beskrivelse av det geografiske området. Kartet forenkler, forstørrer og fordreier visse detaljer. Som Goga påpeker, er barnelitteraturen rik på «koreografiske kart», som ikke beskriver heilheten, men snarere utvalgte steder (2008a, 106). Wikens kartversjon er eksempel på en slik visuell koreografi som er sentrert rundt visse steder på dyras reiserute. De fleste stedsnavna fra diktet er tegna inn, og et par nye er føyd til: Noreg, Malmø og Helsingborg. Kartets markerte røde

linje viser ei hovedrute der sjøveien mellom Helsingborg og Kronborg er vist som ei stipla linje.

Goga har undersøkt hvordan kart i barnelitteraturen kan leses opp mot Bakhtins tenkning om kronotopene veien og møtet, og hun spør om det dermed er «en sammenheng mellom inntegninga av landemerker og ledetråder på kartet og beskrivelsen av viktige møtesteder og reiseruter i fortellingene» (2015, 14).

Spørsmålet er relevant for kartillustrasjonen i *Gåsa, katten og hanen*. Bakhtins utsagn om «the important narrative role of the road» (1981a, 244) kan etter mitt syn brukes til å understreke kartets narrative funksjon. Framstillinga av dyras reisevei anskueliggjør ikke minst reisemålet, som er markert med ei kongekrone. Kronesymbolet forespeiler et møte, ikke bare med kongens by, men også med kongen i egen person. Slik initierer kartet også møtekronopen, som ifølge Bakhtin (1981a, 243) står i nær sammenheng med veikronotopen

Illustrasjonen inkluderer ei humoristisk tegning av dyras reise over Øresund. Mens diktet kort forklarer at «gåsa ferja dei over» sundet, utvider illustrasjonen scenen ved å vise hvordan den svømmedyktige gåsa tar katten og hanen på ryggen for å få alle trygt fram. Katten klamrer seg livredd til gåsa, mens hanen troner tilfreds på toppen i rollen som en slags skipsfører. Oppslagets illustrasjon kombinerer altså ei kartografisk framstilling med karikaturens visuelle stil, slik også diktet kombinerer geografiske navn med en karikerende beskrivelse av dyras reisemåte. Tekstens innhold, strofens grafiske utforming og kartet med bildet av sjøreisen har en topografisk funksjon, og samspillet mellom disse elementa anskueliggjør og understreker oppslagets reisemotiv.

I klassisk retorikk har topografiske beskrivelser også en *memoria*-funksjon. Som Webb understreker, var det en tett forbindelse mellom «memory and imagination in ancient thought» (2009, 110). Sett i et retorisk perspektiv kan topografiske skildringer fungere som et middel til å styrke både vår forestillingsevne og erindringsevne. De tre illustrerte dikta jeg har brukt som eksempel ovenfor, viser hvordan kombinasjoner av ord, bilder og grafisk design kan bidra til å levendegjøre steder og reiseveier, slik at de også lettere kan feste seg i leserens minne.

### 3.2.3 Det figurlige: Å male med ord og bilder

Den siste hovedgruppen av ekfrasesmidler dreier seg om hvordan figurlige eller maleriske framstillingsmåter blir realisert i tekst, illustrasjoner og grafisk formgivning. Jeg drøfter figurlige trekk ved ekfrasen fra tre innganger: *bildespråk*, *piktorialisme* og *ikonisitet*. De tre innfallsvinklene representerer ulike ekfraseformer og dermed ulike former for samspill mellom ord og bilde. Den førstnevnte handler om språklige bilder, som for eksempel metaforer. Piktorialisme blir særlig brukt om korte, imagistiske dikt som i form og innhold nærmer seg et visuelt bilde, også kalt «painterly poems» (Karlsen 2003, 16). Ikonisitet dreier seg om hvordan selve skriftbildet visualiseres, for eksempel i figurdikt (16). I litteraturvitenskapelig orientert ekfraseforskning er det som tidligere nevnt språk om bilder, ikke språklige bilder, som har stått sentralt. Hvorvidt språklig bilder, piktorialisme eller ikonisitet kan inkluderes i ekfrasen, har vært omstridt. Før jeg viser til eksempler fra bildebokmaterialet, vil jeg derfor drøfte de tre formene for figurlighet i lys av både den klassiske og den moderne ekfrasetradisjonen.

I klassisk retorikk blei språklige metaforer brukt som virkemiddel for å stimulere den visuelle forestillingsevnen hos publikum. Ekfrasen blei forstått som en form for retorisk malerkunst som kunne gjøre lyttere og lesere til seere:

The ancient discussions of ekphrasis define it as a type of speech that creates immaterial images in the mind. The speaker of a successful ekphrasis is therefore a metaphorical painter, the result of his words is a metaphorical painting. (Webb 2009, 27)

Ekfraseforskere har ulike syn på hvorvidt språklige bilder kan regnes som en ekfrastisk uttrykksform. Krieger er blant dem som forsvarer ei vid tolkning av ekfrasen: «I will broaden the range of possible ekphrastic objects by re-connecting ekphrasis to all ‘word-painting’» (1992, 9). Andre uttrykker skepsis til å se språklige bilder som et ekfrasemiddel. Ikke minst har Heffernans syn på ekfrasen som verbale representasjoner av visuelle representasjoner (1993), ført til at mange ekskluderer bildespråk som ekfrasemiddel. Et eksempel er Camilla Skovbjerg Paldams (2007) studie av surrealistiske ekfraser. Paldam hevder at slående og overraskende metaforer, som det ofte er mange av i surrealistiske tekster, i seg selv ikke kan betegnes som ekfrastiske innslag:

Jeg vil følge Heffernan så langt, at ekfrasen kræver en forholden sig til noget, at ekfrasen spiller op mod et andet medium (reelt eller forestillet). Derfor vil jeg ikke generelt kalde surrealisternes poetiske billeder for ekfraser, hvor visuelt appellerende de ellers er. (Paldam 2007, 104)

Mange ekfraseforskere avviser altså å se språklige bilder som ekfrastiske uttrykk. Imidlertid ønsker jeg – i likhet med Krieger – å reaktualisere den retoriske tenkninga om verbalt bildespråk som ekfrasemiddel.

Med bildebøker som materiale ønsker jeg dessuten å undersøke hvordan visuelle bilder kan anskueliggjøre, fortolke og videreutvikle litterært bildespråk. Dette er et spørsmål som også står sentralt i Ágnes Pethős artikkel (2010) om cinematiske ekfraser. Pethő undersøker hvordan filmskaperen Godard refererer til og anvender dikt i sine filmer. Når poetisk bildespråk blir gjenskapt i filmmediet, vil vi som tilskuere «project the images from this poetry onto the screen», sier hun (Pethő 2010, 216). Filmatiske gjenskapinger av poetisk bildespråk kan ifølge Pethő betraktes som «ekphrastic metaphors» (217). Hun åpner for at filmer som gjensker poesi, kan vurderes som ekfraser på lik linje med litterære ekfraser som gjensker visuelle uttrykk. I tillegg løfter hun fram visuell og språklig metaforikk som ekfrasemiddel. Pethő bidrar dermed til å revitalisere den klassiske tanken om ekfrasen som metaforisk malekunst.

Piktorialisme, som blir brukt om spatiale former i moderne dikt, er en type poetisk figurlighet som flere ekfraseforskere har vært opptatt av. I essayet «Spatial Form in Modern Literature» (1991) framhever Joseph Frank hvordan modernistiske dikt ofte er bygd opp omkring spatiale former og strukturer som gir komposisjonen av verselinjer og strofer en figurlig eller malerisk karakter.<sup>33</sup> Ifølge Frank bygger disse dikta på en romlig logikk, «a space-logic», og selv om tekstene ikke kan unnslippe sin språklige temporalitet, «the time-logic of language», viser diktas figurlige form en draging mot visuell estetikk (1991, 14-15). Som nevnt er også Krieger (1992) opptatt av grafisk og bildemessig pregnans i modernistiske dikt. Den romlige formen gjør at

---

<sup>33</sup> Essayet ble først utgitt i 1945, en bearbejdet versjon kom i essaysamlingen *The Widening Gyre* i 1963 og blei seinere innlemma i *The Idea of Spatial Form* (Frank 1991, ix).



diktet selv kan «oppnå biletkvalitet og sansast som ei biletkunstverk», som Karlsen uttrykker det i sin presentasjon av Kriegers ekfrasetenkning (2003, 53).

Ikonisitet, den tredje formen for figurlighet jeg peker på, brukes om visuell skriftdesign der det typografiske uttrykket har en estetisk og betydningsbærende funksjon. Figurdikt, også betegna som konkretisme, er eksempel på slike ikoniske tekster. Som nevnt er det uenighet om hvorvidt piktorialisme og ikonisitet bør regnes som ekfrastiske trekk. Ettersom Heffernan (1993) avgrensar ekfrasen til å gjelde tekster som representerer spesifikke visuelle representasjoner, ser han ikke ‘painterly poems’ som ekfraser. Han inkluderer heller ikke figurdiktet: «iconic poetry does not aim to *represent* pictures; it apes the shapes of pictures in order to represent natural objects» (Heffernan 1993, 4). Denne ekskluderinga av visuelle tekstformer imøtegås imidlertid i en del nyere ekfrastudier. Cecilie Harrits (2007) skriver om hvordan Gertrude Steins *Tender Buttons* (1914) viser fram skriftens materialitet på en måte som gir assosiasjoner til Picassos kubistiske malerier. *Tender Buttons* handler ikke om visuell kunst, men ifølge Harrits (2007, 80) kan teksten likevel leses og sanses som en ekfrase fordi den gjennom estetiske grep som konkretisme og spatial struktur synliggjør en kubistisk form.<sup>34</sup> Når Cecilie Lindhé (2010) skriver om digitale ekfraser, framhever hun sammenhengen mellom den taktile aktiviteten og tilsynekomsten av tekster på dataskjermer. Tilsynekomsten av skjermttekster har, slik jeg ser det, et ikonisk aspekt. Digitale tekstekfraser framtrer som skriftbilder på en skjerm.

Å betrakte bildespråk, piktorialisme og ikonisitet som ekfrasemidler impliserer etter mitt syn et sanselig element som er i samklang med den klassiske ekfrasens *enárgeia*-funksjon, hvor appellen til publikums sanser var viktig. I det følgende viser jeg eksempler på hvordan de tre formene for figurlighet kommer til uttrykk i diktbildebøkene.

---

<sup>34</sup> Bildeboka *Paris in the Spring with Picasso* av Joan Yolleck og Marjorie Priceman (2010) skildrer en soaré for Gertrude Steins kunstnervenner i hennes hjem i Paris. I bokas etterord blir Steins kubistisk-litterære form beskrevet slik: «She became friends with the artist Pablo Picasso after seeing his paintings in a gallery. A collector of works by experimental painters, including Picasso and Henri Matisse, she used Picasso's Cubist art style in her writing» (Yolleck og Priceman 2010, etterord).

## Verbalt bildespråk

I drøftinga av bildespråk som ekfrasemiddel tar jeg utgangspunkt i dikta «Klukkanesundag» av Vesaas og «Sju vindar» av Hauge, begge med illustrasjoner av Belsvik.<sup>35</sup> Jeg undersøker i særleg grad bildespråkets sanselige appell og hvordan illustrasjonene overfører det verbale bildespråket til visuelle bilder.

### Klukkanesundag

Klukk, sa den gamle ferja  
ved brygga i solgangsvind.  
Klukk, sa den vesle båra  
vennleg mot ferja inn.  
Klukk, klukk, sa to jenter på tofta  
sæle av kjærleik og sorg.  
Klukk, klukk, sa dertil to høner  
som kom frå byen i korg.

Klukk, sa det i ein koffert  
som stille vart lempa om bord.  
Så var det tida for avgang  
og farkosten gleid ut på fjord.  
Jentene smilte milde  
og ferja huska så smått.  
Det var ein slik klukkanesundag  
då verda hadde det godt.

I «Klukkanesundag» fungerer ordet «klukk» som en repeterende lydeffekt, som onomatopoetikon og som en besjelsingsmetafor. Diktet bruker klukkelyder også som metonymisk grep. Søndagsstemninga trer gradvis fram gjennom ulike former for klukkelyder fra «den gamle ferja», «den vesle båra», «to jenter på tofta», «to høner» og til sist fra «ein koffert som stille vart lempa om bord». Slik får diktets lydbilde en flerstemt karakter. Samtidig blir ordet «klukk» en fellesnevner for ulike lydeffekter. Klukkelyden har også en anaforisk funksjon i og med at flere av diktets verselinjer åpner med utsagnet «Klukk, sa».<sup>36</sup> I samsvar med den retoriske ekfrasetradisjonen kan

<sup>35</sup> «Klukkanesundag» er henta fra «Etterletne dikt» i *Dikt i samling* (1972). «Sju vindar» er henta fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956).

<sup>36</sup> I antologien *Defining Visual Rhetorics* (2009) bruker Cara A. Finnegan ekfrasen som innfallsvinkel til å analysere en politisk tale av Franklin D. Roosevelt. Finnegan viser hvordan Roosevelts repetisjoner av orda «I see» og «I paint you that picture» blir et middel «to literally make the audience see through his eyes» (Finnegan 2009, 196). I «Ein klukkanesundag» er bruken av «Klukk, sa» et

man si at diktets gjennomgående lydligte bildespråk har en sanselig og levendegjørende funksjon. Selv om ekfrasen i antikken i særlig grad var ment å appellere til mottakernes synssans, kunne den også romme et breiere sanselig register, og bruken av onomatopoetika er nevnt som et middel til levendegjøring (Webb 2009, 57). Den retoriske tradisjonen ser altså på lydmalende effekter som et ekfrasemiddel, og i det perspektivet blir «Klukkanesundag» et eksempel på et ekfrastisk dikt.



Ill. 7: *Eg sette brillene på min katt*, s 22-23.

Oppslagetets bilde av to sommerkledde jenter med iskrem i hendene blir en tydelig årstidsreferanse og involverer både syn, smak og taktile element (ill. 7). De to hønene aktiverer hørselssansen, og det gjør også små bølgekrusninger i vannflata. De visuelle elementa fungerer som en utvidelse av diktets bruk av klukkelyder. I tillegg aktiverer bølgekrusningene også gyngende fornemmelser. Illustrasjonen forsterker dermed diktets sanselige register. De sanselige effektene kan knyttes til ekfrasens *enárgeia*-funksjon, som gjennom sitt mål om å skape livaktige skildringer, nettopp kan stimulere til en flersanselig eller «synaesthetic response» (Webb 2009, 187). Samla sett formidler den illustrerte versjonen av «Klukkanesundag» ei *synestetisk* erfaring, hvor appellen til én sans framkaller opplevelser som svarer til andre sanser.

---

lignende ekfrastisk grep, med den forskjellen at det her er repetisjonen av et onomatopoetikon og ordet «sa» som kan få leseren til å høre lyden for sitt indre øre.

Diktets mønster av repetisjoner kan sees i sammenheng med ekfraselærens *memoria*-funksjon, det kan også repetisjonsmønsteret i illustrasjonen. To nesten like høner, to nesten like jenter i nesten like kjoler med nesten like iskremmer skaper en rekke av visuelle tvillingpar. Disse repetisjonene skaper en visuell rytme med gjenklang i diktets mønster av repetisjoner. Dialogen mellom verbale og visuelle gjentakelser hjelper dermed leseren til å gjenskape og memorere innholdet for sitt indre øre og øye.

Hauges dikt «Sju vindar» kombinerer i særlig grad et lydlig, kinestetisk og taktilt bildespråk:

**Sju vindar, sju vindar**

Sju vindar, sju vindar  
sulla og song.  
Sju vindar, sju vindar  
fann himmelen trong.

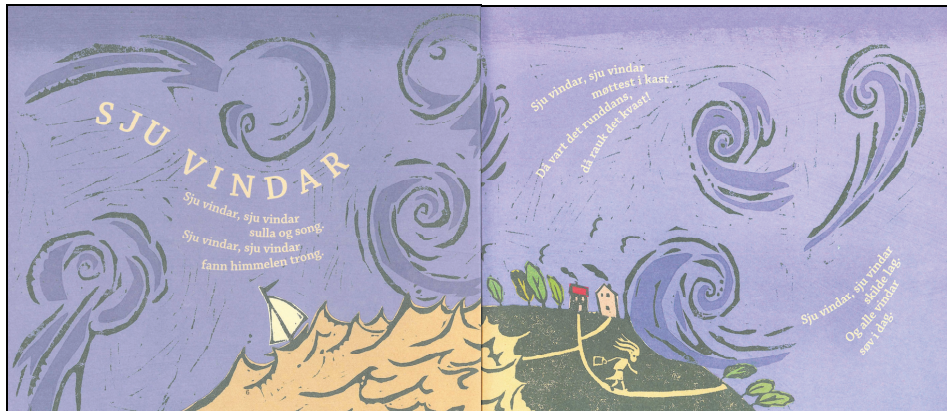
Sju vindar, sju vindar  
møttest i kast.  
Då vart det runddans,  
då rauk det kvast!

Sju vindar, sju vindar  
skilde lag.  
Og alle vindar  
søv i dag.

Ordet «song» blir i første strofe brukt som et lydlig bilde for sterke vindkast, mens «runddans» i andre strofe impliserer bevegelser og dermed kinestetiske sansefølelser. Kombinasjonen av orda sang og dans forsterker dessuten bildespråkets musiske karakter. Diktet spiller også på følelsen av å kjenne vinden på kroppen og på synet av sjøen som går kvast i vinden. Den musiske og markante rytmen, med trekk fra regle- og folkevisetradisjonen, er integrert i og understreker bildespråkets sanselige karakter.<sup>37</sup> Diktet knytter altså vindens runddans til musiske, kinestetiske og taktile erfaringer.

---

<sup>37</sup> Idar Stegane viser til at flere Hauge-dikt har en form som minner om regler og rim fra folketradisjonen og mener at det fins flest eksempler i *Dropar i austavind* (Stegane 1974, 140). Hadle



Ill. 8: *Når tussalusi kviskrar*, s 6-7.

Illustrasjonen kobler diktets hovedmotiv, vinden, til situasjoner og beskrivelser som ikke er nevnt i teksten (ill. 8). Svaiende trær, en båt på opprørt hav og ei jente med håret rett til værs utvider assosiasjonsfeltet omkring sterk vind. Slik samvirker tekst og illustrasjoner i en flersanselig appell til mottakernes forestillingsevne.<sup>38</sup> Oppslagetets mønster av visuelle og verbale gjentakelser har i likhet med «Klukkanesundag» en memorerende effekt som knytter «Sju vindar» til ekfrasens *ars memoria*.

### Piktorialisme

For å undersøke piktorialisme som ekfrasemiddel, bruker jeg Hauge-diktet «I dag såg eg» som hovedeksempel, men jeg viser også til andre dikt av både Hauge og Vesaas.<sup>39</sup> Karlsen karakteriserer Hauge som «ein målar med ord», som «drog nytte av dei imagistiske impulsane han så tidleg gjorde seg kjend med» (2003, 59). Karlsen framholder at Hauge ikke bare var opptatt av det visuelle bildet i diktet, men også av heile diktet som visuelt uttrykk. Hauge skreiv dessuten flere ekfraser der han refererer til eller skildrer bestemte visuelle kunstverk, og dikt om forestilte malerier eller skulpturer eller «notional ekphrases» som Hollander kaller denne typen dikt (1995, 4). Bildeboka *Når tussalusi kviskrar* har ingen eksempler på Huges kunstverkefraser,

Oftedal Andersen peker på folkloristiske trekk også i Huges tre første diktsamlinger, hvor det fins flere dikt med trekk fra voggeviser, sangleiker, folkelige forestillinger og lokale historier (2002, 88).

<sup>38</sup> «Sju vindar» har også ikoniske trekk. De blir nærmere drøfta i kapittel 3.2.3.

<sup>39</sup> «I dag såg eg» er henta fra *Dropar i austavind* (1966)

men den inneholder flere dikt som faller inn under det Karlsen karakteriserer som 'painterly poems' eller piktorialistiske tekster.<sup>40</sup>

Hauges korte, haikulignende tekster har, i likhet med imagistiske dikt, en stram komposisjon konsentrert om ett eller få motiv. *Når tussalusi kviskrar* inneholder fire typiske kortdikt, «Katten», «Elvi stig», «I dag såg eg» og «Det er ikkje so fårleg», alle fra samlinga *Dropar i austavind* (1966), som inneholder flere korte dikt inspirert av japanske og kinesisk diktekunst. De fire dikta framviser en pregnans i form og innhold som gjør at de nærmer seg bildekunstens romlige uttrykksmåte. I samspillet med illustrasjonene kommer også diktas narrative potensial til syne. De formidler brokker av historier som leserne kan dikte videre på. Det fortellende aspektet står i et spenningsforhold til tekstenes pregnante og piktorialistiske preg. At det nettopp er illustrasjonene som skaper et narrativt og dermed temporalt rom omkring dikta, viser at det kan være problematisk å skille mellom verbal temporalitet og visuell spatialitet, slik den semiotiske tegnteorien gjør. Også bilder kan fortelle historier og ha et temporalt aspekt, og tekster kan ha romlige trekk, i form av visuell typografi, konsentrasjon om ett eller få bilder, som i imagistiske dikt, eller gjennom beskrivelser av steder, landskap, arkitektur og andre visuelle uttrykk. I analysen nedenfor bruker jeg «I dag såg eg» som utgangspunkt for å diskutere hvordan tekstens piktorialistiske trekk blir komplettert med narrative trekk i den tilhørende illustrasjonen.

### I dag såg eg

I dag såg eg  
 tvo månar,  
 ein ny  
 og ein gamal.  
 Eg har stor tru på nymånen.  
 Men det er vel den gamle.

Diktet tar utgangspunkt i en betrakterposisjon, og vektleggina av ordet «såg» er i seg selv et ekfrastisk trekk. Dikt-jeget ser «tvo månar, / ein ny og ein gamal» og teksten beskriver jegets refleksjoner omkring observasjonen. Diktet kan kalles imagistisk,

---

<sup>40</sup> Hans Lund definerer, med utgangspunkt i Hagstrum (1958), piktorialisme slik: «the practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings or subjects for a painting» (Lund 1982, 63).

fordi det er kort og bygd opp omkring ett sentralt motiv, månen, eller rettere sagt «tvo månar». Variasjonen i verselinjenes lengde gir assosiasjoner til en halvmånefigur, og typografien framstår som en malerisk figur i dialog med diktets månemotiv.

Teksten gir ingen nærmere beskrivelse av diktets jeg og heller ikke av stedet hvor jeget befinner seg. Lest uten bildefølge får vi likevel inntrykk av at diktet formidler tanker og observasjoner fra et voksent perspektiv. Den milde resignasjonen som kommer til uttrykk i siste verselinje, «det er vel den gamle», gir inntrykk av å romme ei viss livserfaring.



Ill. 9: *Når tussalusi kviskrar*, s. 18-19.

Illustrasjonen viser imidlertid en barneskikkelse som ligger smilende og tankefull i senga si med en lysende nymåne utenfor vinduet (ill. 9). Dikt-jeget blir forbundet med et barns opplevelser, og bildet av det smilende barnet er mer i dialog med diktets optimistiske utsagn om nymånen enn med den resignerte slutten. Bildefølget gir altså rom for å tolke diktet på andre måter enn når man leser det uten illustrasjoner.

Huset og barnets soverom blir framstilt gjennom en 'røntgenbilde'-teknikk som ifølge Haabesland og Vavik (2000, 146) er vanlig i barnetegninger, hvor barn gjerne i 7-9-årsalderen viser både det utvendige og innvendige av en ting samtidig. Den ytre formen tegnes da ofte som et skall omkring tinga innenfor. Belsvik imiterer denne tegnemåten ved å la en av husets yttervegger bli gjennomsiktig for å gi direkte innsyn i soverommet. Illustrasjonsmåten kommuniserer dermed godt med barneleseren.

Illustrasjonen skaper et narrativt rom rundt dikt-jeget. Bildet av barnet formidler et mulig svar på hvem som betrakter månen og fra hvilket sted og i hvilken situasjon det skjer. Slik aktualiserer bildet den sterke sammenheng mellom ekfrase og fortelling i klassisk retorikk (Fafner 1982, 162; Webb 2009, 63). Sett i et retorisk perspektiv formidler illustrasjonen spirer til ei visuell fortelling. Den illustrerte versjonen står dermed i et spenningsforhold til teksten som et imagistisk dikt med stram konsentrasjon rundt ett motiv.

Slik jeg ser det, kan det illustrerte diktet «I dag såg eg» leses som en dobbel ekfrase. Diktets imagistiske form og innhold er en ekfrase i den forstand at innhold og form nærmer seg maleriets egenskaper. Den illustrerte versjonen gir diktet en ny ekfrastisk funksjon, i tillegg til den imagistiske. Barnet i senga med nymånen utenfor vinduet knytter diktet til en situasjon som visualiserer ekfrasens fire hovedtopoi: personer, steder, tider og hendinger. Gjennom å visualisere skaper ekfrasen rom for historier (Webb 2009, 63).

Flere dikt av Vesaas i *Eg sette brillene på min katt* kan karakteriseres som piktorielle eller imagistiske. «Fiske på isen» (ill. 4) er et kort, fortetta dikt konsentrert rundt én enkelt situasjon, og typografisk og innholdsmessig framtrer diktet nærmest som ei 'teksttavle', for å bruke Hans Lunds (1982) betegnelse for en tekst som gestalter bildemessige kvaliteter. Illustrasjonen tilfører derimot narrative trekk som over motstand mot diktets spatiale form. Denne relasjonen mellom tekst og illustrasjon bryter dermed med den tegnteoretiske arven fra Lessings *Laokoon*-skrift, som jo markerer et grunnleggende skille mellom tekstens temporalitet og bildets spatialitet.


### Ikonisk skriftdesign

Skrift rommer et ikonisk element – den framtrer i en visuell form. Vi både leser og betrakter skriftlig tekst. All skrift er derfor verbal-visuell, et poeng som er innebygd i Mitchells postulat «*all media are mixed media*» (2005a, 260). I de aktuelle diktbildebøkene fins det mange eksempler på at ulike typografiske uttrykksmåter kan forsterke skriftens ikoniske karakter.

I analysen som følger, bruker jeg Sandes dikt i *Gåsa, katten og hanen* som hovedtekst, men jeg viser også kort til eksempler fra de to andre diktbildebøkene.



Bildeboka *Gåsa, katten og hanen* gir leseren høve til å erfare Sandes tekst både som bildebokfortelling, som sang og som dikt, og de ulike sjangrene blir formidla gjennom hver sine ikonisk uttrykk. Ettersom boka formidler diktets ti strofer over ti ulike oppslag, fordrer den en langsommere leseprosess enn det som kreves når diktet formidles som en enhet på ei enkelt side. Spredninga av strofene på flere oppslag gir også rom for å variere det typografiske designet av enkeltstrofer. Strofeformen er beholdt i fire oppslag, i de øvrige oppslaga er diktets linjedeling forlatt. I noen tilfeller framstår teksten som én sammenhengende tekstlinje som om det var en prosatekst som formidles, slik som vist i kartscenen (ill. 6). Variasjonene i skriftbildet gjør at vi blir kjent med teksten gjennom flere ikoniske uttrykksmåter.



Melodi av Bøe-Foss

Gå-så og kat-ten og ha- uen var li- e av li- vet  
 her. No vil- te dei ut i ver- da og  
 fæi- ste si lule- ke der. Her går vi på lom- de-  
 bygg- de som å fe for ver og rumm. Nei,  
 da er det an- de ti- der lyå kom- gon i kje- pan-  
 hann. So luf- fa dei gjev- om Ski- ne og  
 lyd- de på mes- sa i Lund, og gå- sa før- ja dei

Tidleg ein vårmånad morgon  
 våkde dei kongens by.  
 Lerke la song over fjællland  
 og hanstær god utåt sky.

Dei spurde seg fram. Hl stillet,  
 og valde gjørde lærer.  
 So skalle dei syne kongen  
 kve kvenstør dei kunne få i år.

Katten var fyrst i ølden  
 og katten fødde lan for stov.  
 Kongelig mæktangar  
 det stod på hans embetsbrev.



Gåsa vart overtekle,  
 og var som ut syn å sjå  
 i ruyotim blondokappe  
 med kongens vapen på.

Men hann kom hagot i konga  
 og skildra seg bra, før vi tru,  
 for han skulle valde kongen  
 presis klokka fem på sju.

No lever dei høg i are  
 som her gjøkk i amod og sunt.  
 Ja, slik kan det gå her å verda  
 når berre ein støkkar kjem ut.

Men det skal bli rop i bygda  
 når ein gang dei tre kjem att!  
 Nei, måken til makalaus hane,  
 og måken til gås og katt!

0-  
 ver til Kron- lang ved 0- ne- rund.

Ill. 10: *Gåsa, katten og hanen*, epilog.

I bokas epilog presenteres teksten både som sang og som dikt med sitt vanlige strofemønster (ill. 10). De tre første strofene er gjengitt sammen med notebildet for diktets melodi, komponert av Kurt Foss og Reidar Bøe. Her må leseren følge teksten i takt med notebildet. De øvrige sju strofene presenteres i sin opprinnelige form.

Variasjonene i grafisk formgiving gir rom for ulike estetiske erfaringer.

Notebildet og melodien gir teksten en lystig tone, mens den tradisjonelle strofeformen tydeliggjør sterkere «fabelens» moralfilosofi. Skriftbildet i de ulike bildebokoppslaga

forsterker tekstens karakter av reisefortelling. Forskjeller i tekstdesign har altså tolkningsmessige implikasjoner.

At endringer i et dikts ikoniske uttrykk åpner for nye estetiske erfaringer, fins det eksempler på også i de to andre diktbildebøkene jeg undersøker. Vesaas-diktet «Stutt er folars flygelov» blir i *Eg sette brillene på min katt* gjengitt med et visuelt design som gjør at det nærmer seg figurdiktsjangeren (se ill. 13).<sup>41</sup> I *Når tussalusi kviskrar* er det Huges «Sju vindar» som har fått den mest omfattende endringa i skriftbildet (ill. 8). Verselinjene er forma i buer som krummer seg i ulike retninger, og det gir inntrykk av at linjene danser i takt med vinden, diktets hovedmotiv. I diktets klassiske form er det verselinjenes vekslende lengde som fungerer som visuelt uttrykk for vindmotivet, denne funksjonen forsterkes gjennom de dansende verselinjene i bildebokas skriftbilde. Også oppslagets layout understreker beskrivelsen av vinden. De tre korte diktstrofene er spredt rundt på dobbeltsida som om de er fanget i vindens «runddans».

Det blir påpekt i Hauge-forskninga at det ikke er uvanlig at Hauge lar det grafiske uttrykket i et dikt samspille med et tekstmotiv.<sup>42</sup> Hauge var fortrolig med å bruke grafisk form som et visualiserende og meningssskapende virkemiddel. Når bildeboka skaper nye skriftbilder i sine gjengivelser, er dette en form for visuell skriftpraksis som ikke var fremmed for forfatteren.

Skriftdesignet i de tre diktbildebøkene stimulerer leserne til å se bokstaver, ord, verselinjer og strofer som materialiserte figurer. Dette intensiverer ei sanselig leseerfaring. En slik lese måte er i tråd med det antikke leseridealet, som legger vekt på å stimulere til visuelle og sanselige teksterfaringer (Webb 2009, 22). Som analysen ovenfor viser, er ikonisk skriftdesign meningsbærende. Sammenvevinga av estetikk og hermeneutikk viser seg også i flere av titlenes grafiske uttrykk. Et eksempel er den illustrerte versjonen av «Elvi stig», der tittelen er formgitt med bokstaver som følger ei

---

<sup>41</sup> Se en nærmere analyse i kapittel 4.2.2.

<sup>42</sup> Idar Stegane (1974) nevner «Elvi burtanom fjorden» som eksempel på en figurdiktliggende form. Diktets typografiske uttrykk, forma som ei langstrakt tekststripe med korte verselinjer, understreker skildringa av «ei vestnorsk fjellelv stupande mot fjorden» (1974, 142). Stegane bruker også «Jøkulen og treet» og «No syng det atter» som eksempler på dikt der den typografiske formen er brukt som et meningsbærende virkemiddel (143).

stigende linje. Slik reflekterer og tolker det visuelle titteldesignet diktets beskrivelser av den stigende elva (ill. 5).

### Oppsummering

Innledningsvis i kapittel 3.2 stiller jeg spørsmålet om og hvordan diktbildebøker kan leses som ekfraser, selv når diktet ikke handler om eller viser til visuelle kunstverk, slik tradisjonelle lyrikkekfraser gjør. Lesningene jeg har gjort, peker på hvordan arven etter den retoriske ekfrasen kan brukes som inngang til å studere samspillet mellom dikt og illustrasjoner. Å lese diktbildebøker som retoriske ekfraser tydeliggjør hvordan ulike emneområder, topografier og figurlige trekk markerer seg i ord og bilder. Et kjernepunkt i den retoriske ekfrasen er kunsten å kunne appellere til lytternes indre blikk og øre. Slik jeg ser det, kan denne forståelsen av ekfrasen være en fruktbar innfallsvinkel til lesninger av det intermediale samspillet mellom dikt, typografi og illustrasjoner. Kombinasjonen av tekst og bilder stimulerer forestillingsevnen og aktiverer sanselige erfaringer på andre måter enn dikt uten illustrasjoner. Dette blir tydelig med ekfrasen som tilnærming til lesninger av illustrerte dikt.

Også den nære sammenhengen mellom ekfrasen og parafrasen har betydning for mine lesninger av de tre diktbildebøkene. En parafrase kan forstås som en form for gjenskaping, og ettersom bildebokversjonene formidler originaldikta på nye måter, framstår de som gjenskaping, selv om diktas opprinnelige ordlyd er beholdt. Ekfrasens røtter i den klassiske retorikkens *mimesis*-tenkning åpner nettopp for å se parafrasen som en nyskapende praksis, ikke som kopiering.

Å lese bildebøkene som ekfraser tydeliggjør også hvordan bildebøkene henvender seg til både barn og voksne. Samspillet mellom dikt, illustrasjoner og grafisk design er egna til å aktivere barns forestillingsevne og bidrar til å 'levendegjøre' innholdet, for å bruke et kjerneuttrykk fra den retoriske ekfraselæren. For den voksne leser kan bøkens ulike visuelle komponenter bidra til å underliggjøre allerede kjente dikt i den forstand at bilder, layout og typografi kan få leserne til å se og erfare dikta på nye måter. Diktbildebøkens kombinasjoner av verbale og visuelle uttrykk kan, slik jeg ser det, stimulere forestillingsevnen hos både voksne og unge lesere, ikke ulikt den klassiske ekfrasens mål om å trene evnen til å skape indre bilder

ut fra ord, eller sagt på en annen måte, oppøve evnen til å gjenskape ord i form av mentale bilder.

### 3.3 Lesninger av kunstbildebøker

I likhet med lesningene av diktbildebøkene, gjør jeg også i lesningene av kunstbildebøker nedslag i utvalgte oppslag.<sup>43</sup> Som bakgrunn presenterer jeg kort hvordan historiene i bøkene involverer en kunsttematikk.

I *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, med Ekmans tekst og tegninger, knyttes temaet ensomhet sammen med et fokus på bildekunst. Boka beveger seg mellom et realistisk og et fantastisk univers og forteller om hvordan Jill i sin ensomhet henvender seg til ei jente hun ser på et bilde på stueveggen hjemme. Jenta i bildet begynner å snakke og spør om Jill kan skaffe henne en hest. Oppdraget fører Jill til et kunstmuseum, hvor hun får evnen til å samtale med figurer i flere kjente malerier. Til sist stopper hun framfor en hesteskulptur, løsner den fra sokkelen og rir hjem. Der klatrer hun inn i bildet på veggen og rir sammen med sin nye venninne inn i en ny verden.

*Det hjertet husker* av Sortland og Kramer forteller om ei fiktiv jente ved navn Leonarda som får møte den kjente bildekunstneren Frida Kahlo. Møta foregår i kunstnerens hjem i Mexico City. I dag er dette huset et museum, og slik er museet som stedsramme indirekte representert også i denne boka. Leonardas møter med Kahlo handler om hvordan de begge bearbeider erfaringer med sorg og død. Som i Ekmans bok om Jill, flettes kunsttematikken sammen med eksistensielle og allmennmenneskelige spørsmål. Kramers illustrasjoner rommer flere referanser til Kahlos verk og til kjente fotografiske portrett av kunstneren. I et etterord finner vi en kort presentasjon av Kahlos liv og kunst og ei liste over spesifikke malerier som Kramer har brukt som kilder.

*Freddy*, med tekst og illustrasjoner av Halleraker, skiller seg fra de andre to kunstbildebøkene ved å ha en mannlig hovedfigur og ved å sette kunstreferansene inn i ei parodisk og kritisk ramme. Figuren Freddy opptrer som performancekunstner ved å

---

<sup>43</sup> I kapittel 4.3 fins mer inngående analyser av hver enkelt kunstbildebok.

vise fram sin tatoverte kropp. Han får idolstatus, blir kjøpt opp av en kunstsamler og plassert i samlers private kunstmagasin, bygd som et hvelv. Først gleder han seg over å ha berømte kunstverk for seg selv, men etter hvert lengter han til livet utenfor kunsthvelvet og frigjør seg fra rollen som kostbart kunstverk ved å fjerne tatoveringene. Vel ute av hvelvet velger Freddy likevel å skaffe seg ei ny tatovering.

### 3.3.1 Ekfrasen i kunstbildebøker

I lesningene av kunstbildebøkene bygger jeg videre på den retoriske ekfrasetradisjonen. Men bøkene om Jill, Freddy og Leonarda og deres møter med kunstverdenen, innbyr også til å anvende den kunstkomparative tradisjonen. Det kunstkomparative ekfraseperspektivet er forankra i tanken om ekfrasen som en parafase. Ved hjelp av ord prøver ekfrasen å parafrasere, det vil si å gjenfortelle og omformulere, det som allerede er uttrykt i et visuelt formspråk.

Verbale ekfraser som parafraserer visuelle verk, kan omfatte både skjønnlitterære tekster og sakprosaetekster. Mens skjønnlitterære ekfraser omformer visuelle kunstverk til litterære kunstverk, vil kunstfaglige ekfraser beskrive og fortolke sine bildeforelegg i sakprosaens form. Som Lund har poengtert, skaper den litterære ekfrasen som regel en friere dialog med sine forelegg enn hva kunstfaglige saktekster gjør: «Medan konstvetarens ekfras vanligtvis är relativt solidarisk med den bild den beskriver är diktarens ekfras fri» (2002b, 185). Verbale beskrivelser av visuelle kunstverk parafraserer altså sine forelegg på ulike måter alt etter hvilken sjanger teksten tilhører og hvilket formål den har.

Også den retoriske ekfrasetradisjonen henter inspirasjon fra visuelle kunstformer. Ifølge Webb vil ekfrasetekster strekke seg etter å etterligne visuelle uttrykksmåter: «In this sense, any ekphrasis rivals the visual arts in that it seeks to imitate their visual impact» (2009, 83). Når ekfrasetekster søker å beskrive et emne slik at publikum kan se det for sitt indre øye, kan prosessen sammenlignes med den anskueliggjørende funksjonen som visuell kunst har.

Som tidligere nevnt har moderne ekfraseteori i liten grad inkludert intermediale uttrykk. Teksten har vært regna som ekfrasens primære modus, mens bildekunsten har hatt objektstatus. Når Eidt (2008) skriver om filmekfraser, representerer det ei

nytenkning som kan overføres til lesninger av kunstbildebøker som ekfraser. Eidt undersøker filmer som omhandler verk av Goya, Rembrandt og Vermeer og har som mål å studere kunstverkekfrasen i et interdisiplinært og interartielt perspektiv. Også Pethö (2010) understreker behovet for å inkludere filmmediet i ekfraseforskninga: «Ekphrasis has been a much debated question in literature, but its applicability to questions of cinema has not been thoroughly investigated» (Pethö 2010, 212). Hun undersøker hvordan filmer kan få en ekfrastisk funksjon gjennom å representere kunstverk og kunstformer fra andre medier. Med filmer av Jean-Luc Godard som eksempel drøfter hun hvordan hans filmer utfordrer egne mediegrenser ved å inkorporere og transformere verk og stilarter fra andre medier som bildekunst, fotokunst og litteratur. Filmekfraser kan slik romme komplekse metarefleksjoner over både sitt eget medium og andre medier, hevder Pethö. Gjennom sine studier av kinematisk ekfraser, bringer både Eidt og Pethö ekfraseforskninga inn i et videre intermedialt felt enn det studier av tradisjonelle litterære ekfraser gjør.

Selv om ekfrasen, slik den oftest er blitt definert, betegner tekster som beskriver et fraværende visuelt objekt, fins det tradisjon for å utgi litterære ekfraser med bildefølge. Et eksempel er *Poesi og bildekunst. En antologi* (2011), som inneholder 102 norske diktekfraser der hver tekst blir presentert sammen med et fotografi av det beskrevne kunstverket. Samspillet mellom dikt og bilde er ifølge redaktøren ei viktig side ved boka (Karlsen 2011, 21). I artikkelen «Poetry in picturebooks» (2018) omtaler Donelle Ruwe illustrerte diktekfraser. Hun definerer «ekphrastic verse» slik: «In this genre, a poem responds to pre-existing art such as canvases, mobiles, sculptures, and photographs (Ruwe 2018, 250-251). Artikkelen viser til flere eksempler på det hun kaller «ekphrastic picturebook», der dikt om kunst får følge av illustrasjoner (251). Slik jeg ser det, kan illustrerte diktekfraser betraktes som intermediale ekfraser, som levendegjør og gjenskaper kunstverk gjennom ord og bilder.

Også faglitterære kunsthistoriebøker kan være rikt illustrert og fungere som intermediale ekfraser. Fagbøker om kunst som er retta mot barn og unge, har ofte bilder av spesifikke kunstverk på hvert oppslag, der de inngår i et tett samvirke med teksten. Ofte rommer denne typen bøker også illustrasjoner som portretterer kunstnere. Et eksempel er fagboka *Kunst* (2012). Her blir Bjørn Arild Erslands tekst kombinert

med fotografiske gjengivelser av Natasja Askelunds malerier. I tillegg inneholder boka flere fotografier av kunstneren når hun arbeider i atelieret og når hun monterer bilder i utstillingslokaler.

Graden av faktaorientering vil variere i kunstbildebøker. For eksempel består boka *Kunst* av sakprosaetekster og dokumenterende fotografier, mens *Det hjertet husker* veksler mellom fiksjon og fakta både i det verbale og i det visuelle uttrykket. Tekstene i *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* og *Freddy* holder seg innenfor rammene av et fiktivt univers. Referansene til reelle kunstverk er likevel tydelige også her.

De visuelle referanser som er integrert i fortellingene om Jill, Leonarda og Freddy, er gjenskaping, ikke reproduksjoner. Bildeparafraferne står i en klar dialog med sine forelegg, men blir omforma gjennom illustratørens selvstendige blikk og bildespråk. Denne praksisen svarer til antikkens *mimesis*-tradisjon, som inkluderte et kreativt element: «Imitation of great works of art, in particular, was not intended only to capitalize on the prestige and authority of the ancients or even to offer a pedagogical model [...], though it did both. It was also a form of creativity» (Hutcheon 2006, 20). Samme type *mimesis*-tenkning fins hos Webb, som framholder at parafrasen ikke bare skulle gjenfortelle, men også omforme, «the reworking of the same thought in different ways» (2009, 114). Slik har ekfrasens *mimesis*-funksjon fellestrekk med hvordan kunstbildebøkernes illustrasjoner både gjenskaper og omformer originalverk.

### 3.3.2 Kunstsamlinga og atelieret som topoi

Med utgangspunkt i museet, galleriet, kunstmagasinet, atelieret og kunstverkstedet som stedstopoi fungerer de tre kunstbildebøkene som utstillingsrom for visuell kunst. De er «museum without walls» eller «the imaginary museum», uttrykk som stammer fra André Malraux (1967) og hans refleksjoner over hvordan kunstverk i nyere tid blir mangfoldiggjort utenfor museenes fysiske rammer.<sup>44</sup> Også Walter Benjamin (2014a) reflekterer over noen av de samme fenomenene i sitt essay om kunstverket i

---

<sup>44</sup> *Le Musée Imaginaire* av André Malraux, som var både forfatter og kunstteoretiker, blei først publisert som et essay i 1947, og seinere brukt som første del av verket *Voix du silence* (1951). Den engelske oversettelsen har tittelen *Museums Without Walls* (1967). Frank (1991) viser til at «imaginary museum» refererer til «the photographic processes which have made available – first for the scholar, now for the public at large – the immense kaleidoscope of world art».

tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet.<sup>45</sup> Som følge av den digitale utviklinga er reproduksjon av kunst i dag blitt enda mer mangfoldig enn tilfellet var da Malraux og Benjamin skreiv sine essay. Med ekspansjonen til digitale plattformer er det imaginære kunstmuseet blitt enda lettere tilgjengelig, og kan skapes av den enkelte ved å laste ned bilder til PC-er, nettbrett eller mobiler. Også mange museer skaper digitale kunstunivers ved å tilby virtuelle gallerivandringer på sine nettsteder.

Kunsttematikken i materialet mitt kan også settes inn i en litterær tradisjon med røtter i antikken. *Eikones* av Filostratos d.e., beskriver kunstbilder i en trolig fiktiv napolitansk kunstsamling, og teksten regnes for å være en urmodell for seinere galleriekfraser. I romantisk diktning, inspirert av framveksten av kunstmuseer og kunstgallerier på 1800-tallet, fikk galleritoposet i litteraturen ei oppblomstring. Litterære kunstverkekfraser fra romantikken er for en stor del skrevet til spesifikke museumsgjenstander (Karlsen 2003, 18).<sup>46</sup>

Også i moderne ekfraser er museumstoposet framtreddende: «One of the distinguishing features of twentieth-century ekphrasis is that it is fully born in the museum age» (Loizeaux 2008, 21). Tittelen på Heffernans *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury* (1993) reflekterer denne tendensen. «Museum of words» er en romlig metafor for bildebeskrivende tekster. I tillegg har det siste kapitlet i samme bok fått tittelen «Modern and Postmodern Ekphrasis: Entering the Museum of Art». Her fins nærlesninger av lyriske museumsekfraser av poetene Robert Browning, W.H. Auden, William Carlos Williams og John Ashbery, et tekstutvalg som rommer et tidsspenn fra 1842 til 1975. I sin innledning til nærlesningene poengterer Heffernan, i likhet med Loizeaux, museumstoposets dominans i moderne ekfraser (Heffernan 1993, 138). Ettersom de tre kunstbildebøkene jeg undersøker, alle har ulike typer utstillingsrom for kunst som stedsramme, ser jeg dem derfor som intermediale varianter av den tradisjonelle museumsekfrasen.

---

<sup>45</sup> «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» ble først utgitt i 1936.

<sup>46</sup> I norsk litteratur er Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) og Ibsens diktsyklus «I billedgalleriet» (1859) ekfrasetekster som integrerer ei vandring i et bildegalleri. Begge disse galleriekfrasene er kommentert i mi hovedfagsavhandling *Pasjonens blomster. En lesning av Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke* (Bjørlo 2007, 73-75).



*Hva skal vi gjøre med lille Jill?* viser ikke til et spesifikt, reelt museum, men illustrasjonene alluderer til monumentale bygninger i kategorien nasjonalmuseum.<sup>47</sup> *Det hjertet husker*, som i hovedsak er lokalisert i Kahlos hjem, rommer indirekte et museumstopos, kunstnerhjemmet har vært et museum siden 1954. I *Freddy* er utstillingsrommet for kunst ei privat kunstsamling med mange berømte kunstverk, og boka viser eksempler på gatekunst og tatoveringskunst tilgjengelig i det offentlige rom. I de tre bøkene møter vi altså utstillingsrom med ulik karakter og status.

Også atelieret er et ekfrasetopos. Kunstverkstedet er et mer intimt rom enn galleriet. I museet studerer vi kunstverka løsrevet fra tilblivelseskonteksten og kunstnerlivet, i atelieret er vi tettere på arbeidsprosessen og kunstneren. I moderne ekfraseteori og -litteratur er det imidlertid kunstverket som objekt, ikke kunstverkets tilblivelse, som har fått mest oppmerksomhet. Likevel viser flere nyere ekfrasestudier interesse for ekfraser som beskriver og reflekterer over en kunstnerisk praksis:

I want to recover something of the classical sense of ekphrasis as the description of a process. [...] The origin of such «ekphrases of creation» can be found in Homer's description of Achilles' shield, which is framed by and periodically reverts to Hephaestus' making of it. (Loizeaux 2008, 13)

Slik jeg ser det, kan «ekphrases of creation» forstås produksjonsetetisk. I bildebøkene blir framstillinga av kunst som motiv aktualisert gjennom bøkens atelier- og verkstedtopos.

I *Det hjertet husker* fins flere scener fra atelieret eller stedet der kunst produseres. Boka bringer oss tett på kunstneren og hennes kunstproduksjon. Kahlo-malerier henger på veggene, og vi ser skissebøker, staffeli og pensler. Kramer har dessuten henta flere motiv fra maleria, som gjenstander, dyr, planter og frukt, og brukt dem som rekvisitter i bokas visuelle scener. Boka skildrer ikke bare ferdige kunstverk, den tilbyr også blick inn i Kahlos verksted og verktøy. Bokas tre kunstrom,

---

<sup>47</sup> Museet som et sted for å kategorisere, ordne og stille ut gjenstander er et velkjent topos i bildebøker for barn. Slike bøker kan også dreie seg om fascinasjonen ved å skape egne, utradisjonelle museumssamlinger. *Kubbe lager museum* av Åshild Kanstad Johnsen (2010) handler om Kubbe som lager museum av alt han har samla av ulike typer små og store bruksgjenstander. Modellen er et steinmuseum han har besøkt tidligere. *Kakesamleren* av Hilde Hodnefjeld (2009) handler om en mann som ordner, sorterer og systematiserer kaker. Kakesamlinga blir til slutt stilt ut i et museum. I begge bøkene finner vi illustrasjoner av store museumsbygninger i klassisk stil.

kunstnerhjemmet, atelieret og et bildegalleri med utstilling av Kahlo-bilder, synliggjør stadier i bildekunstens kretsløp – fra produksjon til resepsjon.<sup>48</sup>

Også *Freddy* vektlegger produksjonsaspektet, men i en utradisjonell kontekst. Her er det «ei tatoveringssjappe» som fungerer som kunstverksted. Ordvalget «sjappe» får en subversiv funksjon som avromantiserer både kunstnermyten og institusjonskunsten. Et av oppslaga viser Freddy-figuren som står og ser inn i et «tattoo»-lokale, og på neste oppslag, bokas siste, ser vi Freddy betrakte sin nye tatovering og vurdere den som «begynnelsen på noe virkelig stort ...» (oppslag 15), en replikk som antyder at han vil tilføye flere tatoveringer for å skape ny stor kroppskunst. Bildebokas sluttscener kan derfor leses som «ekphrases of creation», for å gjenta Loizeaux med et subkulturelt blikk.

Atelieret og kunstnermøtet som topos står dels i en romantisk og geniestetisk tradisjon, dels i en kopiestetisk og retorisk tradisjon med fokus på kunstnerens arbeidsmåter og formvalg. Aslaug Nyrnes bruker stedsmetaforer som ‘verkstedet’, ‘skissebordet’ og ‘studiekroken’ for å beskrive likeverdige aspekt ved skapende arbeid: «Ein stad for å arbeide med materialar, ein stad for å øve opp [...] og planlegge arbeidet, og ein stad for å orientere seg i kulturens forråd av former» (2012, 33). Nyrnes knytter sin kunstfaglige refleksjon til en produksjonsestetikk med røtter i Aristoteles’ begrep *poietike tekhne*, ‘kunsten å lage noe’. Hun framholder at «[d]en produksjonsestetiske teorien har blitt gøymt under ei romantisk genitenking av indre inspirasjon og patos» (36). Som nevnt inneholder ekfrasetradisjonen et produksjonsestetisk perspektiv. Kunstverkekfraser rommer ikke bare beskrivelser av slutførte produkt, men også av kunstnerisk arbeid. Atelier-toposet i materialet mitt kan derfor sees i lys av ekfraser som skildrer kunstneriske prosesser.

---

<sup>48</sup> *Uncle Andy's* (2003) av James Warhola er et eksempel på ei bildebok der både kunstnerhjemmet og kunstnerverkstedet står sentralt. Boka, som har et biografisk utgangspunkt, forteller om Andy Warhols nevøer og nieser på besøk i onkelens hjem og atelier. I likhet med Kahlos hus var også Warhols hus fylt av kunstgjenstander: «Uncle Andy thought everything was art in some way or another. That's why his house was so fantastic. Each of the rooms was filled to the brim with all sorts of neat things» (Warhola 2003, oppslag 9).

### 3.3.3 Guidefunksjonen

Med kunstsamlinga som hovedtopos fungerer bildebøkene også som kunstguider. Tekst og bilde blir veivisere inn i kunstrom, og som lesere og betraktere følger vi hovedpersonenes vandringer og stoppesteder. Siden det greske ordet for beskrivelse, *periēgēmatikos*, også kan bety ‘å lede rundt’, blir talerens rolle som ‘omviser’ integrert i ekfrasebegrepet: «The adjective *periēgēmatikos* [...] casts the speaker as a guide showing the listener around the sight to be described» (Webb 2009, 54). Måten taleren tilrettelegger en ekfrasetekst for et publikum på, kan altså ifølge den klassiske retorikklæren sammenlignes med å være omviser, «[the] speaker as tour guide» (55). På lignende måte blir kunstbildebøkene galleritopoi lesernes guide. Som lesere får vi være med på at hovedpersonene finner sine veier rundt i utstillingsromma på egen hånd.

Jills vandring i museet blir styrt av den dialogen hun innleder med kunstverka. Hennes ønske om å finne et teppe å varme seg med og en hest hun kan ta med seg hjem, blir oppfylt ved at besjelte malerimotiv blir aktive veivisere.

For Leonarda er det viktigere å bli kjent med Kahlo som en lyttende og trøstende person enn å bli kjent med henne som kunstner. Men også møtet med Kahlos kunst får betydning for jentas personlige utvikling. For leserne blir Leonardas bevegelser i Kahlos hus og hage en guide til kunstnerens verk.

I *Freddy* får kunstguidefunksjonen en mangesidig karakter. Like etter at Freddy, med sine kunstferdige tatoveringer, er kjøpt opp som et kunstverk og plassert i ei privat kunstsamling, opplever han i likhet med Jill friheten til å utforske verdenskjente kunstverk på egen hånd. Etter hvert som Freddy innser at han er innestengt i hvelvet, endrer opplevelsen av kunstrommet seg for han: «Alene i et hvelv. Med kunstskatter på alle kanter. Det var ikke et slikt liv han hadde forestilt seg» (oppslag 8). Nå blir hovedpersonens ønske om å komme seg *ut* av kunstmagasinet det styrende grepet. Dermed guider boka oss til også å kunne møte alternative kunstuttrykk utenfor det institusjonelle og private kunstrommet.

En ekfrase kan både fortelle og beskrive gjennom å anskueliggjøre reiseruter. I klassisk retorikk blir talens diskurs like ofte knytta til reisebeskrivelsen som til fortellinga. Beskrivelsen, altså *periēgēsis*, blir forstått som «a more elaborate form of

telling, a winding path instead of the direct through-route of *diēgēsis*» (Webb 2009, 54).<sup>49</sup> Kanskje kan vi si at å gi rom for omveier i ei framstilling er et ekfrastisk grep? Omveiene fungerer som ei utforskning av ulike måter å anskueliggjøre et emne på. I kunstbildebøkene blir vandringar og stoppesteder en måte å se, sanse og snakke om kunst på.

### 3.3.4 Teksten viser vei til bildet

Hvordan leder teksten i bildebøkene fram til erfaringer av visuell kunst? Gjennom nedslag i noen tekstparti fra hver av kunstbildebøkene drøfter jeg hvordan tekstene viser vei til bildene.

#### Bildet som samtalepartner

I *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* starter hovedpersonens dannelsesreise ved at hun betrakter og henvender seg til et bilde på stueveggen: «På bildet sitter en pike på en benk. Det er et pent bilde, synes Jill, men hva kan det brukes til? / Kan du ikke engang snakke, sier Jill ergerlig til piken på benken» (oppslag 3).

Illustrasjonen viser to nesten like tegninger av Jill framfor bildet hun henvender seg til, bare små forskjeller i Jills kroppsstilling skiller tegningene. Dubleringa framhever betrakterrollen, en klassisk situasjon i mange litterære kunstverkefraser. Et kjent eksempel fra norsk litteratur er Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke*, der diktet «Beskuelsen» beskriver det lyriske jegets betraktning av et blomstermaleri av den nederlandske kunstneren van Huysum.

Samtalen Jill har med bildet på stueveggen, og seinere med bilder i museet hun besøker, eksemplifiserer et kjent topos i ekfraselitteraturen – ønsket om at bildet skal kunne tale. For eksempel blir «Beskuelsen» avrunda med et ønske om at rosenknoppen på van Huysums maleri skal kunne tale: «O, hvis Knoppen vilde mæle, / hvis en Aand den vil besjele, / o hvor jeg den bede vil [...] at fortelle mig hvorledes / slige Blomster bleve til!» (Wergeland 1969, 19). Sluttorda i Wergelands *Blomsterstykke* antyder at

---

<sup>49</sup> «The analogy between a speech and a journey in which the speaker leads the audience through space is frequent in the Greek vocabulary of discourse, in terms such as *diēgēsis* ('telling, narrating, setting out')» (Webb 2009, 54).

rosenknoppen fikk en fortellerstemme: «Ak, søde Rosenknop, hvad er det for et Eventyr du har fortalt mig om *Jan van Huysums Blomsterstykke*, mens jeg hensank i Beskuelsen deraf?» (53). Tekster som i likhet med Wergelands *Blomsterstykke* iscenesetter samtaler med bildekunst, reflekterer implisitt over relasjoner og grenser mellom språkets stemme og bildets stumhet, et tema som står sentralt i ekfrasetradisjonen.

Litterære ekfraser om visuell kunst kan mer generelt leses som apostrofiske tekster som vender seg til og taler til et bildekunstverk. Tittelen på John Hollanders monografi (1995), *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, viser til en forståelse av ekfrasen som en apostrofisk henvendelse til den stumme bildekunsten. Når betrakteren virkelig får bildet i tale, som i fortellinga om Jill, brytes imidlertid bildets taushet. Samtalescenene mellom Jill og bilda hun henvender seg til, kan derfor leses som en opposisjon mot det skillet Lessing (1984, 77) skaper mellom bildekunstens spatiale og litteraturens verbale karakter. En fiksjonstekst som lar bilder få taleevne, står heller i den horatsianske *ut pictura poesis*-tradisjonen, som postulerer at kunstartene står i nær slektskap og kan låne egenskaper av hverandre.

I løpet av den korte samtalen mellom Jill og bildet på veggen hjemme får hun et konkret oppdrag, nemlig å finne en hest. Oppdraget får en ekfrastisk funksjon, da det er leitinga etter hesten som fører henne til kunstmuseet og til nye møter med bildekunst. I tillegg til å innlede samtaler med kunstverka, trer Jill også innenfor bilderammene og blir en aktør i det enkelte malerimotivet. For eksempel blir hun gjest ved bordet i Gustav Wentzels maleri *Frokost* (1882): «Unnskyld, sier Jill til noen folk som sitter og drikker kaffe på et bilde. Nei, men kjære barn, sier kona, kom endelig inn og varm deg. Fryser du ikke, stakkars liten? Jo, det gjør jeg, hutrer Jill og setter seg ved bordet og får kaffe» (oppslag 11, se ill. 37). Teksten gir ikke bare maleriet en stemme, den skaper en situasjon der Jill trer inn som deltaker i maleriets tablå. Den knappe teksten gir ingen detaljerte bildebeskrivelser, men har en ekfrastisk funksjon ved å gi illustrasjonene mulighet til å utdype og utfylle scenen. Illustrasjonen viser Jill både når hun står framfor bildet og når hun sitter ved malerimotivets frokostbord. Skildringa av Jills stoppesteder ved tre andre malerier følger samme mønster. Når

tekstene gjennom korte dialoger og situasjonsbeskrivelser forteller om Jills møter med kunstverka, åpner tekstene for Ekmans illustrerte kunstverkreferanser.

Det siste kunstverket Jill stopper ved, er Donatellos rytterstatue (se ill. 42).<sup>50</sup> Også dette verket blir levende når Jill henvender seg til det. Hun kommer i snakk med rytteren, som gir uttrykk for at han etter fem hundre år er lei av å sitte på hesten, og han overleverer derfor hesten til henne. I likhet med beskrivelsene av Jills samtaler med flere malerier, ser jeg også hennes interaksjon med rytterstatuen som en ekfrase, der Jills ord og handlinger blir et middel til å levendegjøre kunstverka.

Jills møte med den levendegjorte Donatello-skulpturen blir brukt som eksempel på en intermedial ekfrase også av Anette Almgren White, som i en artikkel tar for seg det hun kaller «statyekfraser» i tre ulike bildebøker (2014, 35). Hun bygger på en vid forståelse av kunstverkeekfrasen som «kommit at inbegripa såväl visuella som verbala transformationar av konstverk» (36). White formidler et syn på ekfrasen der ikke bare verbale framstillinger, men også intermediale uttrykk, som for eksempel bildebøker, kan leses som ekfraser. I hennes tolkning blir rytterstatuen levende som et resultat av Jills fantasiverden og barnets leikende holdning til omgivelsene.<sup>51</sup> Jill skiller ikke mellom levende skikkelser og avbildninger av dem (43). Museet blir et magisk rom der barnet etter museets stengetid kan skape seg sin egen verden i kontakt med levendegjorte museumsgjenstander.

I fortellinga om Jill blir det å samhandle med bilder og skulpturer en måte å bryte ensomheten på, og ekfrasene i Jill-boka inngår i et eksistensielt dannelsingsperspektiv. Og det er Jills ord, hennes verbale henvendelser, som skaper kontakt og gjør skikkelsene i kunstverka til levende samtalepartnere. Jills replikker blir en veiviser til bildebokas visuelle gjenskapinger av malerier og statuer.

---

<sup>50</sup> Ryttermonumentet i bronse over *Gattamelata* (1447-1450) av den italienske renessansekunstneren Donatello står på Piazza del Santo i Padova. En kopi av verket fins på Nasjonalgalleriet i Oslo.

<sup>51</sup> Skaret (2014) reflekterer over forholdet mellom litteratur og skulptur fra en annen synsvinkel. Hun undersøker hvilke forskjeller og likheter som gjør seg gjeldende når Alf Prøysens teskjejerring blir framstilt i illustrert bok og skulptur (Skaret 2014, 116). Skaret betegner Fritz Røeds skulptur *Teskjejerringa* som en «litterær skulptur», den framstiller og uttrykker et spesifikt litterært verk (115).

## Kunstneren som samtalepartner

I *Det hjertet husker* samtaler Leonarda med kunstneren, ikke med selve kunstverka. Ettersom Frida ikke har sterk nok stemme til å kunne snakke, kommuniserer hun ved å skrive, og Fridas skrevne replikker blir markert med kursiv: «Hun skriver med svart tusj i en stor bok som hun har på et stativ: *–Jeg kan ikke snakke noe særlig. Er syk. Hva heter du?»*» (oppslag 3). Som vist i analysen av illustrerte dikt, kan visuell skriftdesign leses som et ekfrastisk uttrykk, der typografien får både meningsbærende og estetiske funksjoner.

Først og fremst handler samtalene om begges erfaringer med sorg og savn, men mange replikker henviser også til Kahlos kunst. Sortlands tekst inngår i en biografisk orientert tradisjon som forstår Kahlos kunst i lys av hennes liv. Når Leonarda undrer seg over at Frida er sengeliggende hver gang de treffes, får hun som svar: «*Jeg ligger og tenker på livet mitt*» (oppslag 4). Leonardas spørsmål gir kunstneren mulighet til å fortelle om hvordan kroppslige begrensninger etter sykdom og skader i ung alder har gitt henne «*mye tid til å male*» (oppslag 4). Samtalen åpner altså for å snakke om Frida som bildekunstner.

Leonarda kommenterer malerier hun ser rundt om i rommet, og kunstneren forklarer: «*Ja. Jeg maler meg selv, er mye alene*» (oppslag 3). Slik viser samtalen til Kahlos selvportrett, som er det mest brukte motivet i produksjonen hennes. Ettersom Kramers illustrasjoner gjenskaper mange element fra selvportretta, videreutvikler hun ansatser til kunstverkefraser i Sortlands tekst.

Også Fridas utsagn om døden blir relatert til hennes kunst: «*Noen sier at døden finnes i alle bildene jeg maler*» (oppslag 11). Neste oppslag rommer visuelle referanser til Kahlo-verk som *Henry Ford Hospital* (1932), *Frida og aborten* (1932), *Den døde Dimas* (1937) og *Pike med dødsmaske* (1938), kunstverk som alle har døden som tema.<sup>52</sup> Dessuten viser illustrasjonene til flere kunstverk der skjelettfigurer representerer et «memento mori»-motiv.

---

<sup>52</sup> *Frida y el aborto (El aborto)/Frida and the Abortion (The Abortion), El difuntito Dimas/The Diseased Dimas, Niña con mascara de muerte/Girl with Death Mask*

Dødstematikken er sentral, men samtalene og kunstreferansene gir også rom for livsgleden: «*Ser jeg ut som et spøkelse? spør Frida med svart skrift på det hvite arket i boka. –Nei, hvisker jeg. Da er jeg ikke død, svarer Frida. Heldigvis. Kan du hjelpe meg med å ta på lebestift, og ordne litt på håret mitt?»*» (oppslag 17, se ill. 64).

Spørsmålet eksemplifiserer at utseendet var viktig for Kahlos framtreten. Kahlos egne selvportrett og fotografier av henne viser hvordan kunstnerens bruk av sminke, hårpyrd, smykker og klær bidrar til å iscenesette hennes livskraft.

Også når samtalene kommer inn på forholdet mellom kunstnerparet Kahlo og Diego Rivera, peker teksten indirekte mot Kahlos malerier: «*Diego liker meg best i Tehuana-kjolen. Men da vi gikk fra hverandre, klippet jeg håret kort og gikk i dress*» (oppslag 14). Utsagnet samspiller med Kramers gjenskapinger av maleriet *De to Fridaer* (1939), hvor Kahlo portretterer seg selv i Tehuana-kjolen og til *Selvportrett med avklipt hår* (1940), hvor Kahlo opptrer dresskledd og kortklipt.<sup>53</sup> Kramers illustrasjon synliggjør tekstens indirekte referanser til spesifikke malerier.

Et anna ekfrastisk trekk er tekstens framheving av blikket. Her er det ikke bare kunstbetrakterens blikk som står i sentrum, men også kunstens og kunstnerens blikk på betrakteren. Boka åpner med setninga «En svart steinfigur ser på meg» (oppslag 1). Jeg-figuren opplever at kunstgjenstandene i Kahlos hus og hage betrakter henne. Leonardas første møte med Frida er et møte med blikket hennes: «Plutselig snur damen seg og ser på meg med de mørkeste øynene jeg har sett» (oppslag 2, se ill. 61). Kahlos øyne og blikk blir kommentert flere steder i teksten, også i den eneste scenen der Diego Rivera sier noe til Leonarda. «Pass deg for øynene hennes, de ser alt», advarer Diego (oppslag 9). Også bokas sluttord viser til Kahlos blikk: «Frida ser på meg med de mørke øynene sine. Smiler hun? Hun smiler» (oppslag 19).

Tekstens fokus på Kahlos blikk er et ekko av det sterke blikket som møter oss i hennes selvportrett og i fotografier av henne. Vi opplever at kunstneren og kunsten ser direkte på oss. Også Kramers illustrasjoner framhever sterkt Kahlos blikk. I *Det hjertet husker* møter vi en polyfon betrakterrolle. «The gazer's spirit», som Hollander (1995)

---

<sup>53</sup> *Las dos Fridas/The Two Fridas* og *Autorretrato con pelo corto/Self-Portrait with Cropped Hair*



betegner beskuerrollen, får en toveisfunksjon. Kunstens og kunstnerens blikk på betrakterne blir like viktig som betrakterens blikk på kunsten og kunstneren.

Bokas mange henvisninger til Kahlos liv og kunst knytter den både til biografisjangeren og til kunstnerromanen. Tekster som beskriver kunstnerliv har tradisjonelt sett ikke hatt noen sentral plass i studier av ekfraser, men det er tendenser til nyorienteringer. Steen Klitgård Povlsen argumenterer for at både kunstromanen og kunstnerromanen, teksttyper som har vist seg å ha god publikumsappell, bidrar til å aktualisere ekfrasen: «Alle disse romaner inneholder selvfølgelig mange klassiske ekfraser» (2007, 199). *Det hjertet husker* viser at bildebokmediet er egna til å skape ei kunstnerfortelling med ekfrastisk karakter, der leserne får mulighet til å bli kjent med en kunstners liv og verk gjennom både ord og bilder.

#### Det levende kunstverket: Blikket og stemmen

I *Freddy* fungerer de to innledende oppslaga som kunstverkeekfrase gjennom å beskrive Freddys tatoverte kropp. Freddy er vinner av «alt som kunne vinnes av internasjonale tatoveringskonkurranser», og teksten understreker at han hadde «en helt utrolig virkning på folk» (oppslag 1, se ill. 48). Det påfølgende oppslaget rommer en rekke humoristiske overdrivelser med den tatoverte Freddy på en scene omgitt av spotlys, publikum og fotolinser (oppslag 2, se ill. 49). Oppslaget har karnevaleske trekk som bidrar til å detronisere den høykulturelle statusen som tradisjonelle kunstoplevelser har.

Ord som «synet», «se», «blikket» og «beundre» blir viktige omdreiningspunkt. Men blikkets betydning og retning endrer karakter underveis. Åpningsscenene framstiller blikket på det levende kunstverket som en suggestiv stjernedyrking. Seinere blir denne betrakterposisjonen reversert. Freddy skifter rolle fra å være et kunstverk som blir betrakta og beundra av en stor tilhengerskare til selv å bli en betrakter, der han i kunsthvelvet har «all kunsten for seg selv». Han «kunne rusle rundt» og «[s]ette seg ned og bare se» (oppslag 5, se ill. 50). Den ensomme tilværelsen gir ham nye erkjennelser om kunstens synlighet og usynlighet: «Hvis ingen kunne se ham, var han ingenting. Kunstverk var jo laget for å bli sett. Han savnet de beundrende blikkene»

(oppslag 8). Når Freddy så velger å fjerne tatoveringene, ofrer han sin status som kunstverk for å slippe ut av hvelvet (oppslag 10, se ill. 52).

Bokas sluttscene bringer igjen inn blikket på kunsten. Illustrasjonen viser et nærbilde av Freddys ansikt med blikket retta direkte mot den nye tatoveringa på armen hans (oppslag 15, se ill. 55). Kunstverket, altså personen Freddy, betrakter seg selv. Denne form for spill med blikkmarkører preger mange av bokas oppslag og framstår som et markant ekfrastisk trekk.

Når kunstverk blir omtalt, tiltalt og selv får tale, iscenesettes retoriske grep som er velkjente i ekfrasetradisjonen. Freddy er et levende kunstverk som snakker. Også kunstverka i de andre tre bildebøkene får tildelt menneskelige egenskaper eller stemmer. Freddy-figurens stemme framstår imidlertid med en sterkere grad av personifisering. Når kroppskunstneren selv snakker, fungerer ikke stemmen som levendegjøring av et stumt visuelt objekt. Stemmen blir en del av det levende kunstverket.

### Oppsummering

I kapittel 3.3 har jeg undersøkt hvordan kunstbildebøkene kan leses i lys av både retoriske og moderne ekfrasetradisjoner. Ved å tematisere og synliggjøre kunst gjennom ord og bilder framstår bøkene som hybride kunstverkekfraser. Når kunstsamlinga og atelieret blir brukt som stedsrammer, forsterkes bøkene relasjon til kunstverkekfrasen. Det gjør også framhevinga av blikket på og dialogen med bilder.

Kunstsamlingstoposet åpner for at hovedkarakterene og dermed leserne får se, erfare og tolke ferdige kunstverk. Ateliertoposet gir innblikk i måter kunst blir produsert på. Slik anskueliggjør bøkene både en resepsjonsetetisk og en produksjonsetetisk ekfrasetradisjon.

Beskrivelsene av kunstrom kan også leses som topografiske ekfraser. Dessuten er guide-motivet brukt som en overordna retorisk strategi. Bøkene viser oss veier til kunsten, ikke bare i konkret forstand i kunstsamlinger, men også ved å skape rom for kunsterfaring gjennom samtale-emner, livshistoriefragment og ulike betrakterposisjoner. Kombinasjonen av ord og bilder anskueliggjør og levendegjør både kunsten og hovedpersonenes utvikling i tråd med retorikkklærens *enárgeia*-

funksjon, som nettopp har som mål å skape livaktige framstillinger. Endelig er også bøkernes bruk av en visuell kunstkanon i samklang med en retorisk strategi. Kanoniske verk memoreres gjennom *mimesis*, som i tråd med den retoriske ekfrasetradisjonen gir rom for både gjenskaping og nyskaping.

### 3.4 Bildebøker som ekfraser: Sammenfatning

Min bruk av ekfrasebegrepet har henta impulser fra både den antikke og den moderne ekfrasetenkninga. Et fleksibelt ekfrasebegrep som reflekterer skiftende bruk og tolkninger gjennom historien, vil etter mitt syn kunne vitalisere begrepet og gjøre det relevant for flere uttrykksformer. Dette har også andre pekt på: «Perhaps we should ask not what the term 'ekphrasis' means but how it has been used» (Cheeke 2008, 24). Å ta utgangspunkt i hvordan ekfrasen har vært brukt til ulike tider og på ulike måter, kan være et dynamisk alternativ til tekniske begrepsdiskusjoner.

En kan spørre seg hvorfor ekfraseteorien har vært så sterkt avgrensa til en verbalmodus, selv etter at Mitchells «pictorial turn» (1994) avløste Richard Rortys «linguistic turn» (1967) som karakteristikk av samtidskulturens toneangivende ytringsformer.<sup>54</sup> Eidt (2008, 220) framholder avstanden mellom filmens populærkulturelle og kunstverkekfrasens høykulturelle status som ei mulig forklaring på at ekfraseteori tidligere ikke er blitt anvendt for filmmediet. Bildeboka, særlig den som er retta mot barn, tilhører i likhet med filmen et annerledes litterært kretsløp og forskningsfellesskap enn det kunstverkekfrasen tradisjonelt har gjort. Etter mitt syn har den retoriske ekfrasen, med sin vekt på levendegjørende og visualiserende funksjoner, en særlig relevans for studier av intermediale uttrykk. Ved å vende tilbake til kunstverkekfrasens klassisk-retoriske røtter, som noen nyere studier har gjort, blir det mulig å gjøre ekfrasetenkning relevant både for bildeboka og for andre typer intermediale uttrykk.

---

<sup>54</sup> Mitchell bruker «pictorial turn» i dialog med Rorty: «Richard Rorty has characterized the history of philosophy as a series of 'turns' in which 'a new set of problems emerges and the old ones begin to fade away'. [...] The final stage in Rorty's history of philosophy is what he calls 'the linguistic turn' [...]. But it does seem clear that another shift in what philosophers talk about is happening [...]. I want to call this shift 'the pictorial turn'» (Mitchell 1994, 11).

Den store avstanden i tid tilsier likevel en viss varsomhet i anvendelsen av den klassiske ekfraseforståelsen i studier av moderne flermediale tekster. Brukskonteksten for ekfrasen i så ulike historiske perioder kan selvsagt ikke enkelt presses inn i felles referanserammer. Likevel blir klassisk retorikk brukt som redskap til refleksjon over språkbruk, tekst, kommunikasjon og kultur også i vår tid. Retorikken minner oss om at historien er et arkiv og et forråd for gjenskaping. Jeg mener derfor at bildeboka, som tilhører samme intermediale teorifelt som ekfrasen, kan tjene på å være i dialog med den ord- og bildediskusjonen som er nedfelt både i den klassiske og i den moderne ekfrasetradisjonen.

Det kan innvendes at det vide retoriske ekfrasebegrepet er for vagt og upresist til å tjene som analyseredskap. Dersom ekfrasebegrepet først og fremst tenkes brukt som et middel til å avgrense og kategorisere et tekstkorpus med en visuell tematikk eller referent, slik tendensen har vært i ekfraseforskninga som vokste fram i siste halvdel av 1900-tallet, vil den retoriske forståelsen av ekfrasen ikke være den mest hensiktsmessige. Mitt ekfraseperspektiv har imidlertid hatt til hensikt å vise hvordan ulike former for anskueliggjørende grep manifesterer seg i samspillet mellom tekst og bilder. Med ekfrasen som optikk synliggjøres sider ved bøkene som ikke ville blitt like tydelige med andre typer tilnærminger.

Ifølge Webb er den sceniske funksjonen et viktig trekk ved ekfrasens praksis, «the capacity to visualize a scene» (2009, 105). De foregående analysene viser hvordan dikt og gjenskapte malerier får en performativ karakter gjennom samspillet mellom tekst og illustrasjoner på de enkelte bildebokoppslaga. Steder og situasjoner kommer *til syne* både gjennom ord og bilder, og aktiverer sansene våre og forestillingsevnen vår som lesere og tilskuere. De illustrerte diktas 'visningsmodus' gir dem en scenisk funksjon, og kunstbildebøkene ulike gallerivandringer har en performativ karakter. I begge tilfeller bidrar tekst og bilder til sceniske visualiseringer.

Både diktbildebøkene og kunstbildebøkene inviterer til høytlesing og lesefellesskap, der tekst og bilder kan bli utgangspunkt for medskapende samtaler. En slik lesesituasjon har paralleller til deltakerperspektivet i den retoriske ekfrasen, som igjen har paralleller til moderne resepsjonsteori som legger vekt på leseprosessen og dialogen mellom tekst og leser. I den antikke retorikkklæren blei evnen til å kunne se

ord for sitt indre blikk vurdert som en grunnleggende form for lesekompetanse. I samsvar med dette leseridealet vil det å lese bildebøker som ekfraser, innebære å være åpen for hvordan tekst og bilder mobiliserer et bredt sanseregister. Analysene av bildebøkene viser at de levendegjørende grepa i tekst og illustrasjoner har et potensial til å kunne engasjere voksne og barn. Bøkenes aldersoverskridende karakter er innvevd i det som er ekfrasens mål, å presentere et stoff på måter som legger til rette for en flersanselig respons og for lese måter som involverer både kropp og tanke.

## Kapittel 4 Bildebøker som adaptasjoner

Bildebokmaterialets gjenskaping av litterær og visuell kunst inngår i en mangfoldig kulturpraksis. Adaptasjoner av kulturprodukt er ikke et nytt fenomen, men de akselererer med framveksten av digitale teknikker og medieformer og nye typer mediebruk. I det barnelitterære feltet er det en lang tradisjon for å adaptere tekster til nye medier, sjangrer, kontekster og målgrupper, og litteratur for barn og unge transformeres i dag også til interaktive medier som digitale apper og spill. Potensialet for forskning på adaptasjoner som retter seg mot barn og unge, er derfor stort.

### 4.1 Adaptasjonsteoretiske perspektiv

Mitt materiale inviterer til å studere transformasjonsprosesser innenfor et vidt adaptasjonsbegrep. Bøkene gjenskaper dikt og bildekunst, ikke bare gjennom et skifte av medium, men også gjennom å overføre originalverka til en kontekst som inkluderer barneleseren. Jeg bruker derfor adaptasjon som et overordna begrep, ettersom dette åpner for å studere flere typer transformasjoner enn de reint mediemessige.

I *A Theory of Adaptation* (2006)<sup>55</sup> presenterer Linda Hutcheon et mangfoldig blikk på adaptasjonsprosesser:

This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama. (Hutcheon 2006, 7-8)

Hutcheon viser dessuten til behovet for å se adaptasjonspraksiser i et historisk og i et samtidig perspektiv. 1800-tallets viktoriatid hadde en rik adaptasjonsflora, hvor romaner, teaterstykker, operaer, malerier, sanger og dans kunne bli transformert fra et medium til et annet og tilbake igjen, og i vår postmoderne tid blir spekteret av

---

<sup>55</sup> Andre utgave av *A Theory of Adaptation*, som kom ut i 2013, er et opptrykk av førsteutgava, men nytutgivelsen har nytt forord og en lengre epilog der Siobhan O’Flynn kommenterer adaptasjonsformer innenfor ny digital teknologi.

adaptasjoner stadig mer utvida gjennom utviklinga av nye medieformer (Hutcheon 2006, xi). Hutcheon hevder at vi ikke kan forstå verken adaptasjonsfenomenets appell eller dets natur, dersom vi ikke utvider fagfeltet til å undersøke flere former for gjenskapinger enn transformasjoner mellom roman og film, som er de sjangrene som har fått mest oppmerksomhet i adaptasjonsstudier (xi). Også Julie Sanders tar utgangspunkt i et vidt adaptasjonsbegrep: «Painting, portraiture, photography, film, and musical composition all become part of the rich treasury of ‘texts’ available to the adaptor» (2006, 148). Min studie inngår i dette vide feltet av adaptasjonsformer som Hutcheon og Sanders viser til.

Mangfoldet av adaptasjonsformer gjenspeiler seg også i nyere barnelitteraturforskning. I introduksjonen til antologien *Textual Transformations in Children’s Literature* (2013) framholder redaktøren Benjamin Lefebvre nettopp variasjonen som et karakteristisk trekk: «I am struck by the frequency as well as the variety of adaptations, translations, and reconsiderations that continue to occur in the field of children’s literature – what I call more broadly ‘textual transformations’» (2). Antologien avgrenser seg til studier av narrative tekster, slik følger den et tradisjonelt spor i adaptasjonsforskninga. Imidlertid søker antologien å videreutvikle det barnelitterære adaptasjonsfeltet ved å undersøke hvordan kulturelle, ideologiske, økonomiske og pedagogiske aspekt kan påvirke både prosess og produkt.

Innenfor det vide adaptasjonsbegrepet brukes andre termer for å beskrive spesifikke adaptasjonsformer. For å karakterisere adaptasjoner som innebærer skifte av medium, brukes gjerne termen ‘remediering’, en oversettelse av det engelske *remediation*, konstruert av Jay David Bolter and Richard Grusin. De beskriver hvordan digitale medier «refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media» (Bolter og Grusin 1999, 15).<sup>56</sup> Begrepet har vist seg produktivt og blir i dag brukt ikke bare til å analysere relasjonen mellom digitale og tradisjonelle medier, men også til å beskrive mer generelt hvordan ulike kulturuttrykk transformeres gjennom skifte av medium. I denne avhandlninga

---

<sup>56</sup> Forfatterne anvendte termen ‘remediation’ første gang i tidsskriftsartikkelen «Remediation» i *Configurations 3*, publisert høsten 1996 (Bolter og Grusin 1999, x).

bruger jeg remediering som en term underordna et videre adaptasjonsbegrep, slik også Hutcheon gjør.

I komparative studier som legger vekt på å sammenligne forholdet mellom kopi og original, får adaptasjonen tradisjonelt en sekundær status i forhold til forelegget. Nyere teoriutvikling er imidlertid mer opptatt av å studere relasjonen mellom gjenskaping og nyskaping i et ikke-hierarkisk perspektiv. Denne posisjonen er tydelig hos Hutcheon (2006, 16), som ser på adaptasjoner som selvstendige verk, men også som gjendiktninger som gir mulighet til å se utgangsmaterialet på nye måter. Også Sanders vektlegger adaptasjonenes autonomi: «The art of adaptation and appropriation has a potent influence and shaping in its own right» (2006, 158). I tråd med disse perspektiva ser jeg dikt- og kunstbildebøkene som selvstendige adaptasjoner, der tekst, bilder og design beveger seg i spennet mellom repetisjon og nyskaping.

Hutcheon definerer adaptasjon som «an announced and extensive transposition of a particular work or works» (Hutcheon 2006, 7). Hun utelater dermed kortere allusjoner i adaptasjonsbegrepet. Sanders opererer med et lignende skille: «[A]daptation [...] constitutes a more sustained engagement with a single text or source than the more glancing act of allusion or quotation, even citation, allows» (Sanders 2006, 4). Når jeg betegner bildebøkene i mitt materiale som adaptasjoner, er det med basis i disse definisjonene. Kunstbildebøkene har en tydelig kunsttematikk. Selv om bare ei av bøkene, *Det hjertet husker*, oppgir spesifikke kilder for kunstreferansene, vurderer jeg også de to andre som adaptasjoner, ettersom de har utstillingsrom som stedsramme. Gjennom fortellingene om Jill i kunstmuseet, Freddy i kunstmagasinet og Leonarda i kunstnerhjemmet blir kunstreferansene tydeliggjort, og de framstår som adapterte verk, snarere enn som flyktige allusjoner.

I samsvar med Hutcheons og Sanders resonnement vurderer jeg også diktbildebøkene som adaptasjoner. Selv om ordlyden i originaldikta er beholdt, og det derfor kan argumenteres for at overgangen til bildebokmediet blir sett som et kontekstuellet skifte, ikke som en adaptasjon, vil jeg likevel hevde at bildebokmediet adapterer dikta. Møtet mellom dikt og illustrasjoner gir rom for å se, erfare og tolke dikta på nye måter, og bøkens paratekster, design og layout tilfører dikta nye estetiske



egenskaper. Jeg ser derfor overføringa av tekstene til bildebokmediet som resultat av en adaptasjonsprosess.

Også mottakerspørsmålet står sentralt i adaptasjonsprosesser. For mitt materiale får bildebokmediet stor betydning for hvilke aldersgrupper bøkene henvender seg til. Ikke minst gir utforminga av paratekstene viktige signal om hvilke lesere bøkene er retta mot: «The role of the paratext can be crucial in determining the target audience of a text, and minor cosmetic changes have turned many works written for adults into children's books» (Beckett 1999, xv). Paratekstene i bildebøkene jeg undersøker, inngår i en klar dialog med barneleseren. Rollen paratekstene har som veivisere til bøkens innhold, kan sammenlignes med den klassiske ekfrasens guidefunksjon, der målet var å lede lesernes eller lytternes oppmerksomhet i retninger som kunne hjelpe dem til å skape mening i møte med et innhold (Webb 2009, 54). I et ekfrastisk perspektiv har paratekstene en guidefunksjon som nettopp tar hensyn til barneleserens vei inn i bildebøkene.

Hutcheon skiller mellom produkt og prosess. Produktet er den konkrete adaptasjonen som rommer en utstrakt dialog med en grunnkilde. Produktet rammes inn av en tosidig prosess, «process of creation» og «process of reception» (Hutcheon 2006, 8). Slik Hutcheon ser det, vil prosessen med å skape en adaptasjon innebære både å refortolke og å transformere et eksisterende verk, prosesser som i sin tur nedfeller seg i det endelige produktet. Mottakernes resepsjon dreier seg om hvordan man erfarer det endelige produktet og hvordan man opplever den intertekstuelle dialogen mellom adaptasjonen og det adapterte verket. «[S]een from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality», presiserer Hutcheon (8). Resepsjonsprosessen vil avhenge av hvor godt publikum kjenner til adaptasjonens forelegg. Mange vil også først bli kjent med et verk i adaptert form.

Basert på Hutcheons terminologi kan bildebøkene i mitt materiale betegnes som resultat av en skapende prosess som omfatter både en refortolkende og en nyskapende praksis. Bildebokskapernes teknikker og framstillingsmåter kan da studeres som formgivende og tolkende prosesser nedfelt i de enkelte bildebøkene. Hutcheons forståelse av mottakerrollens adaptasjonsprosess knytter jeg til mine egne lesninger av

hvordan bøkene adapterer dikt og bildekunst og til hypoteser om bøkens appell til både voksne og barn.

Til tross for at Hutcheon inkluderer et vidt spekter av adaptasjonsformer i sin teori, er det adaptasjonenes narrative potensial hun er mest opptatt av. Det er historier som er motoren i adaptasjonsprosesser, hevder hun. Hutcheon har et særlig fokus på «how adaptations allow people to tell, show, or interact with stories» (2006, 22). Mitt materiale viser imidlertid at det ikke nødvendigvis er historier som er drivkraften i en adaptasjonsprosess. Riktignok forsterker noen av illustrasjonene episke trekk i dikta, og kunstbildebøkene bringer visuelle kunstverk inn i fortellinger. Men når dikt og malerier er utgangspunktet, vil gjenskapingene i stor grad involvere estetiske og hermeneutiske prosesser som ikke primært har en narrativ karakter. Bildebøkene jeg undersøker, utfordrer dermed det sterke narrative aspektet i Hutcheons tenkning.

Adaptasjonsprosesser kan også sammenlignes med oversetterens praksis. Flere adaptasjonsteoretikere, deriblant Hutcheon (2006, 16), anvender Walter Benjamins essay «Oversetterens oppgave» (2014b) i studier av tekst- og medietransformasjoner.<sup>57</sup> Benjamin karakteriserer oversettelser som gjendiktninger, ikke som reproduksjoner:

[I]ngen oversettelse ville være mulig dersom den med sitt dypeste vesen prøvde å etterstrebe likhet med originalen. For i sitt etterliv – som ikke kunne kalles dette om det ikke var en forvandling og fornyelse av det levende – endrer originalen seg. (Benjamin 2014b, 263)

Benjamins syn på oversettelser problematiserer tradisjonen med å gi originaltekster forrang og autoritet. I stedet framhever han hvordan oversettelsen får oss til å se den originale teksten på nye måter. Dette aspektet er relevant for mine analyser. For eksempel har flere av diktillustrasjonene humoristiske trekk som får oss til å oppdage leikende sider ved tekstene, trekk som ikke nødvendigvis er åpenbare når en leser dem i den konteksten de først var publisert i.

De gode gjendiktningene bidrar ifølge Benjamin til både å bevare og fornye originalene: «I dem oppnår originalens liv sin stadig fornyede, siste og mest omfattende utfoldelse» (2014b, 261-262). Også Hutcheon framhever den doble funksjonen: «[A]daptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a

---

<sup>57</sup> «Die Aufgabe des Übersetzters» blei først utgitt i 1923.

double process of interpreting and then creating something new» (2006, 20).

Adaptasjoner hjelper oss altså til å minnes originalene, samtidig som vi erfarer noe nytt.

Adaptasjoners funksjon som minnerepertoar kan sees i sammenheng med den klassiske retorikkens begrep *memoria* (husketeknikker), *mimesis* (etterligning) og *copia* (forråd). Øyvind Andersen refererer til Quintilians karakteristikkk av *memoria* som «veltalenhetens skattkammer» (QXI.2.1, sitert etter Andersen 1995, 111) og viser til at den romerske talekunstlæreren så på minnet som en aktiv intellektuell kraft, ikke bare et mekanisk reproduksjonsapparat (112). Quintilian knytter *memoria* til *copia verborum*, som skal gi retorene et rikt ordforråd og et stort formuleringsregister å spille på (Andersen, 1995, 229). Nyrcnes framholder hvordan den klassiske retorikkens *copia*-begrep har et diakront perspektiv som rommer både gjentakning og endring: «Copia peikar på kva som skjer med eit forråd over tid. Det betyr at copia inkluderer alle slags samleteknikker – lesing, omsetjing, parafrase, imitasjon, minnekunst, improvisasjon» (Nyrcnes 2002, 166). Fra et retorisk ståsted kan derfor adaptasjoner gjerne betraktes som minnesteder for vår kulturelle hukommelse og dermed som et forråd av kulturminner som gjenskapes i nye former og kontekster.

Også Bakhtin er opptatt av intertekstualitet og gjenskapinger: «New images in literature are very often created through a re-accentuating of old images» (1981b, 421). Sitatet er henta fra artikkelen «Discourse in the Novel», der Bakhtin bruker begrepet «re-accentuations» også om forflytninger fra en litterær sjanger til en annen, eller fra en kunstart til en annen (421).<sup>58</sup> Selv om Bakhtin advarer mot «any vulgarizing that oversimplifies re-accentuation» (420), konkluderer han med at kunstneriske gjenskapinger kan bidra til å videreutvikle vår fortolkningsevne, «deepening and broadening our artistic and ideological understanding» (422). Bakhtins romanteori inneholder derfor aspekt som kan knyttes til nyere adaptasjonsteori.

Tanken om adaptasjoner som et kulturelt minnerepertoar betinger ikke at relasjonen til originaltekstene trenger å være harmonisk og konfliktfri. Parodien rommer gjerne et ironisk eller humoristisk blikk på sitt forelegg, og pastisjen

---

<sup>58</sup> Den russiske originalteksten blei skrevet i 1934-35.

iscenesetter ofte et komplisert spill av beundring og satire i sine imitasjoner (Sanders 2006, 5). Funksjonen adaptasjoner har som minnerepertoar, må derfor ikke sees som et entydig konserverende prinsipp. Adrienne Rich bruker begrepet «re-vision» om gjenskaping av kanoniske tekster i et kritisk perspektiv, «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction» (1972, 18). Genette viser på sin side i *Palimpsests. Literature in the Second Degree* til at parodien primært har et leikende aspekt, «a ludic mode», «a sort of pure amusement or pleasing exercise with no aggressive or mocking intention» (1997b, 27). Han bruker dessuten termen palimpsester om tekster som henter sin betydning fra andre tekster. Resepsjonen av palimpsester genererer en form for dobbel leseakt, eller «relational reading», «one who really loves texts must wish from time to time to love (at least) two together» (399).

Bildebøkers visuelle leik med kjente kunstverk har ofte humoristiske eller parodiske trekk: «Allusions to individual works of art tend quite often to be parodic» (Beckett 2010, 88). Den forholdsvis hyppige forekomsten av visuelle parodier gjenspeiler en mer generell aksept for fri leik med den kunsthistoriske kanon. Verk som da Vincis *Mona Lisa*, Munchs *Skrik* og Warhols *Campbell's Soup Cans* er eksempler på malerier som er blitt hyppig parodierte i kulturelle og kommersielle sammenhenger.<sup>59</sup>

Den adaptasjonsteoretiske gjennomgangen ovenfor utgjør grunnlaget for mine lesninger. I kapitlet om diktbildebøker drøfter jeg noen sentrale spørsmål og begrep innenfor feltet lyrikk og poesi, før jeg går over til å nærlese hver enkelt bok. Det primære målet er å undersøke hvordan det estetiske samspeillet mellom dikt, illustrasjoner og bokdesign fungerer som ledd i en adaptasjonsprosess. I kapitlet om kunstbildebøker løfter jeg innledningsvis fram studier som gir bildebøkers visuelle form en særlig oppmerksomhet. Deretter nærleser jeg hver bok med utgangspunkt i hovedspørsmålet om hvordan visuelle kunstverk blir gjenskapt i møtet med tekst og illustrasjoner i et bildebokmedium.

---

<sup>59</sup> Boka *Skrik. Historien om et bilde* (Tøjner og Gundersen 2013) drøfter hvordan ulike typer omtale, reproduksjoner og bearbeidinger av *Skrik* har gitt maleriet en mangfoldig virkningshistorie og et kommersielt potensial.

## 4.2 Lesninger av diktbildebøker

Hvordan kan man skille mellom dikt for barn og dikt for voksne? Hvordan skal vi lese og forstå illustrerte dikt? Dette er grunnleggende spørsmål som har stor relevans for analysene av hvordan dikt blir adaptert til et bildebokmedium. Hvilke nye estetiske funksjoner får dikta i dette mediet? Hvordan åpner bildebokkonteksten for nye lesegrupper? Slike spørsmål danner bro mellom kapitlets innledende sjanger- og begrepsdiskusjonen og de påfølgende adaptasjonsanalysene.

Ettersom dyremotivet er et fellestrekk for de tre diktbildebøkene, ønsker jeg å utforske hvilken rolle dette motivet har for bøkens barnelitterære karakter. I forkant av analysene viser jeg derfor til et utvalg studier som omhandler dyr i barnelitterære tekster. Slik kan jeg forankre mine egne lesninger i en større diskusjon om dyremotivets rolle i barnelitteraturen.

Lesningene av hver enkelt bok har en felles hovedstruktur. Tekstenes publikasjonshistorie danner bakgrunn for å drøfte hvilken betydning skifte av medium og kontekst har for hvordan dikta framstår i nye omgivelser. I analysene starter jeg med å undersøke paratekstene, deretter nærleser jeg et utvalg enkeltdikt og deres samspill med illustrasjoner. Spørsmåla om hvordan dikta blir gjenskappt i et bildebokmedium og om hvordan bøkene inviterer til estetiske erfaringer og estetisk danning, er underliggende premisser for lesningene.

### 4.2.1 Hva er dikt for barn?

Verken nasjonalt eller internasjonalt fins det mange større studier om dikt for barn. I antologien *Poetry and Childhood* (2010) beskriver Morag Styles den manglende akademiske interessen for barnepoesien slik: «Regrettably, poetry is also the Cinderella of children's literature, receiving very little scholarly attention. [...]. As a result, children's poetry remains radically under-theorised» (xv). Likevel er interessen økende, slik Thomas har pekt på: «The twenty-first century seems a kind of golden age of children's poetry criticism and scholarship. It's an exciting time» (2011b, 99). Istedenfor å fokusere på manglende forskning, ønsker Thomas å framheve bidrag som videreutvikler feltet.

To nyere engelskspråklige utgivelser kan tjene som eksempler på viktige tilskudd til barnepoesiforskninga. I monografien *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry* (2017) formidler Debbie Pullinger et flerfaglig blikk ved å kombinere lyrikkforskning med teorier om «neuroscience and cognition» (7). Den eklektiske tilnærminga støtter Pullingers syn på barnepoesi som en multimodal kunstform som kombinerer lydlege og tekstlege komponenter og som appellerer både til kropp og tanke (8). Antologien *The Aesthetics of Children's Poetry* (2018) utforsker estetiske dimensjoner i engelskspråklig barnepoesi fra det attende århundre fram til i dag. Som tittelen antyder, insisterer boka på barnepoesiens estetiske verdi og markerer en tydelig motsats til tanken om at barnepoesiens manglende kompleksitet reduserer dens kvalitet (Wakely-Mulroney og Joy 2018, 3). Antologiens forfattere ønsker å gi oppmerksomhet til «the heterogeneity and dizzying breadth of a field» (24), og de vurderer dermed, i likhet med flere andre toneangivende forskere, barnepoesiens mangfold som et produktivt utgangspunkt for vidare forskning.

I Norge har barnepoesien først og fremst vært belyst i litteraturhistoriske og litteraturdidaktiske verk.<sup>60</sup> Dessuten fins det noen studier av enkeltforfatteres dikt for barn.<sup>61</sup> *Barnelyrikk: En antologi* (2015), redigert av Anne Skaret, er den første norske antologien der studier av dikt for barn og unge er hovedtema. I innledningskapitlet poengterer Skaret (2015, 8) at boka har til hensikt å imøtekomme behovet for mer akademisk oppmerksomhet omkring barnelyrikk. Flere av bokas artikler tar utgangspunkt i dikttyper av intermedial karakter, som sanglyrikk, illustrerte dikt og digitale diktformer. Andre har et didaktisk eller samtidslitterært perspektiv, og i noen artikler er det forfattere som formidler tanker om å skrive dikt for barn og unge.

Et grunnleggende spørsmål i barnepoesiforskninga er hva som særpreger dikt for barn til forskjell fra dikt for voksne. Fordi grensene mellom barnelitteratur og

---

<sup>60</sup> For litteraturhistoriske omtaler, se Sonja Hagemanns tobindsverk (1974a og 1974b) om norsk barnelitteraturhistorie, *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa og Vold 2018) og *Den norske biletboka* (Birkeland og Storaas 1993). I litteraturdidaktisk sammenheng er *Diktboka. Om arbeid med poetiske tekstar i skolen* (2006) av Per Olav Kaldestad og Hanne Knutsen sentral. Den første utgava kom i 1983, og boka har siden vært en viktig pensumtekst i lærerutdanningas norskfag.

<sup>61</sup> Eksempler er Malgorzata Bien-Lietz (1998) som skriver om Inger Hagerups diktsamlinger for barn, Svein Slettan (2010) om Einar Øklands barnelyrikk og Hans Kristian Rustad (2015) om Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge.

voksenlitteratur er flytende, er det vanskelig å definere et skille mellom dikt for barn og for voksne. Styles sier det slik: «Children's poetry could have limited itself to what is written for children, but then we would have had to leave out all those poems appropriated, begged, borrowed or stolen from the adult canon for the pleasure of children» (2010, xii). Selv om Styles anerkjenner at en del dikt skrevet for voksne kan få en ny funksjon som barnepoesi, poengterer hun i boka *From the Garden to the Streets* at barnepoesien har sin estetiske egenverdi som ikke bør underordnes voksenpoesien (1998, xvi).<sup>62</sup> Dette er et ståsted jeg deler. Når jeg leser diktbildebøkene som crossover-litteratur, ser jeg bildebokversjonene som del av en barnepoesi som ikke står tilbake for de voksenlitterære utgavene av de samme dikta.

Spørsmålet om hva barnepoesi er, berører ikke bare mottakerperspektivet, det impliserer også spørsmålet om hva lyrikk, dikt og poesi er. I *Lyrikkens liv* (2003) gjør Janss og Refsum greie for etymologien til disse begrepa. Lyrikk har opphav i det greske ordet *lyra*, som har tilknytning til musikk, dikt kan føres tilbake til det tyske *dicht*, som betyr tett, og til det latinske *dictere* som betyr å diktere, mens poesi har røtter i det greske *poiein*, som betyr lage eller tilvirke (Janss og Refsum 2003, 7-8). Forfatterne peker på at disse grunnbetydningene i dag er blitt vage og egner seg derfor ikke så godt som utgangspunkt for tydelige begrepsdefinisjoner. De to lyrikkforskerne er mer opptatt av få fram spennvidden i dikttyper enn å definere hva lyrikk er (7).

Janss og Refsums valg om å utforske lyrikk sjangeren først og fremst gjennom lesninger av ulike typer lyrikk, gjenspeiler en mer generell tendens i moderne lyrikkforskning. Teorier om hvordan man kan lese og tolke lyrikk har hatt en mer sentral plass enn spørsmålet om hva lyrikk er. Nykritikken, som fikk en sterk posisjon i litteraturvitenskapen fra 1940-tallet og framover, legger stor vekt på nærlesinger av

---

<sup>62</sup> Styles' bok *From the Garden to the Street* (1998) rommer en studie av britisk og til dels amerikansk barnepoesi over et tidsrom på tre hundre år, fra slutten av 1600-tallet til slutten av 1900-tallet. Boka er blitt betegnet som «the first extended, general study of English-language children's poetry» (Thomas 2007b, 105).

samspeillet mellom deler og heilhet i et verk.<sup>63</sup> Diktets korte format gir gode muligheter for nærlesingsmetoder, og nykritikken inspirerte til en sterk interesse for dikt. Dette resulterte likevel ikke i ei utforsking av forskjellen mellom lyrikk og andre skjønnlitterære sjangrer. Sjangerteori måtte vike plassen for nærlesning av lyriske tekster (Lothe, Refsum og Solberg 2007, 156). Også nyere litteraturvitenskapelige retninger, som strukturalisme og nyretorikk, legger mer vekt på å studere det poetiske språket i enkelttekster enn på utvikling av sjangerteori. Gjennom nyretorikken blir lyrikken «et sted for erfaring av og refleksjon over språklige fenomener og språkfilosofiske problemstillinger» (Vassenden 2007, 357). Nærlesinger og refleksjon over diktets språklige og språkfilosofiske kvaliteter har derfor vært viktigere enn å svare på spørsmålet om hva lyrikk er.

Innenfor barnepoesien er variasjonen i dikttyper og begrepsbruk kanskje enda større enn i lyrikkfeltet ellers. I artikkelen «Ny dansk poesi for børn. Et forsøg på en genredefinitorisk betegnelse af et tekstfelt» peker Line Beck Rasmussen på den store bredden i begrepsbruk: «Ord og begreber som poesi, digte, rim, remser, vers, versificerede fabler, versfortællinger, lyrik og sange er blevet brugt og bruges forskelligt af forskellige børnelitteraturhistorikere, når de behandler disse tekster» (2009, 13). Rasmussen selv velger å bruke begrepet barnepoesi som overordna betegnelse, til tross for at poesibegrepet også brukes om andre litterære sjangrer enn dikt. Roman Jakobsons språketeori ser ikke poetisk språk som en spesifikk lyrisk sjanger, men som en språklig funksjon som markerer seg i alle typer tekster med poetiske trekk, også i hverdagsspråk (Jakobson 1978, 130). Som sjangerbetegnelse er derfor poesi et mindre presist begrep enn lyrikk. Til gjengjeld er poesibegrepet fleksibelt, ettersom det kan brukes til å betegne mange ulike dikttyper, inkludert barns egenproduserte vers og dikt.

I engelskspråklig terminologi skiller man ikke mellom lyrikk og poesi på samme måte som i skandinaviske språk. Begrepet 'children's poetry' blir brukt som en samlende term for et bredt spekter av diktformer. Styles framholder at hun vil «include

---

<sup>63</sup> Betegnelsen *new criticism*, på norsk nykritikk, skriver seg fra John Crowe Ransoms bok om litteraturteori, *The New Criticism* (1941), som beskriver en form for litteraturteori og -analyse som var dominerende på amerikanske universitet fram til 1960-tallet (Lothe, Refsum og Solberg, 2007, 155).



anything and everything that could possibly be classed as poetry – hymns, songs, playground rhymes, raps, verse forms and free verse, trivial or profound» (1998, xxv). Thomas ønsker å se barnepoesien «as heterogeneous a conception of poetry as possible» (2007b, 114), og Richard Flynn åpner for «[a]n expansive view of children's poetry» (2009, 81). Det ikke-hierarkiske blikket på barnepoesien er i samspill med en mer overordna forståelse av barnelitterær estetikk som et dynamisk felt med rom for mange tekstformer.

I dag blir dikt både for barn, unge og voksne i stadig sterkere grad formidla og publisert i andre medier enn i bokmediet, og diktet interagerer oftere enn før med andre sjangrer, kunstarter og medier. Denne tendensen blir sterkt poengtert av Peter Stein Larsen i artikkelen «Flerstemmige strategier i 00'ernes nordiske lyrik»: «Lyrikken er kort og godt i vid utstrækning blevet et interartielt og intermedialt fænomen» (2012, 29). Den intermediale samtidspoesien skaper derfor et behov for nytenkning omkring lyrikk- og poesibegrepet og nye innfallsvinkler til diktanalysen. Stefan Kjerkegaard argumenterer for at 'poesi' vil fungere bedre enn 'lyrikk' som overordna betegnelse for dagens mangfoldige diktlandskap (2013, 9). Den økende tendensen til *medialisering* av diktsjangeren blir for ham et viktig argument for å bruke poesi som overordna term (9). For Kjerkegaard er begrepet lyrikk i særlig grad knytta til «højmodernistisk centrallyrik» (10), og etter hans syn egner lyrikkbegrepet seg derfor ikke til å beskrive dagens heterogene samtidspoesi. Siden begrepet poesi ikke er så sterkt bundet til bestemte teksttradisjoner, hevder Kjerkegaard at poesi er et mer anvendelig begrep enn lyrikk for å betegne samtidas flerstemmige og intermediale diktformer.

På bakgrunn av diskusjonen ovenfor bruker jeg i denne avhandlinga poesibegrepet, og ikke lyrikkbegrepet, som overordna term for de illustrerte dikta jeg undersøker. I lesningene legger jeg vekt på at både ord og bilder har en poetisk funksjon. Ved å bruke poesi som hovedbegrep, ønsker jeg å markere at de illustrerte dikta står i en intermedial kontekst og må leses på andre måter enn dikt uten illustrasjoner.

## Dikt og bilder i samspill

Til tross for at de fleste diktsamlinger for barn er illustrerte, har det ikke vært vanlig å gi illustrasjoner særlig stor oppmerksomhet i studier av barnepoesi. Den tradisjonelt sterke tekstorienteringa i lyrikkforskninga gjenspeiles også i barnepoesifeltet nasjonalt og internasjonalt, og illustrasjoner er oftest blitt vurdert som sekundære tillegg. Det har vært ei utbredt oppfatning at illustrasjoner av dikt begrenser lesernes evne til å skape sine egne indre bilder. Et eksempel på denne holdninga finner vi hos Terje Borgersen, som hevder at «teksten [er] overordnet bildet» og at illustrasjonens oppgave er å forhindre at bildet går på akkord med eller innsnevrer diktets potensial som et språklig opplevelsesmedium (2001, 20).<sup>64</sup>

Likevel fins det tendenser til nytenkning omkring forholdet mellom dikt og bilder. I ei doktoravhandling om «fotolyriske bilderböcker» studerer Anette Almgren White (2011) dikt og fotografiske bilder som et felles uttrykk. White viser til at tidligere lesninger av de fotolyriske bøkene har hatt ei litterær tilnærming, kun tekstene er blitt analysert. Dette er en praksis hun ser dels som et resultat av ei tradisjonell innstilling der illustrasjoner blir vurdert som et tillegg som kan velges bort, og dels som en mangel på analyseverktøy for å studere det fotolyriske samspillet. Whites egen lesemodell er inspirert av bildebokteoriens vektlegging av «den bimediala narrationen, det vill säga berättandet utifrån textens respektive bildens synsvinkel» (2011, 11). Selv om de fotolyriske bildebøkene White studerer retter seg mot voksne, ser hun det som fruktbart å anvende perspektiv og metoder fra det barnelitterære fagfeltet som bildebokforskninga er en del av (33). Slik initierer White møtesteder mellom bildebokstudier og studier av illustrert lyrikk for voksne.

Samspillet mellom dikt og illustrasjoner har imidlertid ikke vært et prioritert felt i bildebokforskninga. I *The Routledge Companion to Picturebooks* (2018), som med sine 48 kapitler har en intensjon om å vise bredden av emner og innfallsvinkler, fins det bare ett kapittel om dikt i bildebøker. Forfatteren understreker at «[s]cholarship on

---

<sup>64</sup> I samme artikkel analyserer Borgersen diktboka *Hvem bor her? Realistiske rim for nysgjerrige barn* (1998), illustrert og skrevet av Gerhard Stolz, og denne boka bruker Borgersen som eksempel på en vellykka «estetisk interaksjon mellom illustrasjonenes formspråk og tekstenes lyriske uttrykksform» (2001, 24).

poetry and the picturebook is still in its infancy» (Ruwe 2018, 258). Også i bokas introduksjonskapittel blir det pekt på at diktbildebøker er «a marginally investigated issue, although a vast number of picturebooks have texts written in rhyme» (Kümmerling-Meibauer, 2018, 6). Slik poengterer den omfattende antologien behovet for mer forskning om dikt i bildebøker. Ruwes artikkel «Poetry in picturebooks» tar utgangspunkt i tre hovedkategorier, illustrasjoner av «pre-existing verse», dikt om kunst, altså ekfraser, og dessuten verk av «poet-artists», det vil si poeter som illustrerer egne dikt (2018, 246-259). Presentasjonen av «ekphrastic picturebooks» er særlig interessant for mi avhandling (251). Omtalen er kort, men har betydning i egenskap av å definere illustrerte diktekfraser som bildebøker. Størparten av Ruwes dikteksempler er henta fra illustrerte dikt i den britiske tradisjonen på 1700- og 1800-tallet og fra den amerikanske nonsenstradisjonen i siste halvpart av 1900-tallet. Dette materialet er selvsagt relevant for studier om diktets plass i bildebøker, men antologien som heilhet mangler en artikkel om nyere diktbildebøker.

I *Den norske biletboka* (1993) framhever Birkeland og Storaas illustrerte dikt som en viktig del av den norske bildeboktradisjonen. I den tidlige bildebokproduksjonen, på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, utgjorde illustrerte diktsamlinger med folkelig tradisjonsstoff et sterkt innslag. Fra denne perioden fins det også eksempler på at dikt av kjente forfattere «blei *barnelitteratur* gjennom biletfølgje» (Birkeland og Storaas 1993, 46).<sup>65</sup> At tekster primært skrevet for voksne gjenskapes som bildebøker for barn, er altså et fenomen som etablerer seg tidlig. På midten av 1900-tallet er det færre av denne typen bildebøker, men avstanden mellom kunstformer for barn og kunstformer for voksne blir igjen mindre på 1970- og 1980-tallet (Birkeland og Storaas 1993, 78-79). Den aldersoverskridende tendensen har fortsatt i perioden før og etter tusenårsskiftet, noe også bildebokmaterialet i denne avhandlinga viser.

Bildebokforskning har gjennom de siste tiåra lagt vekt på å framheve mediets særtrekk, og det har derfor vært vanlig å markere et skille mellom illustrerte bøker og

---

<sup>65</sup> Et eksempel er jubileumsutgava av Henrik Wergelands *Vinterblommer i Barnekammeret* (1892), med illustrasjoner av Eivind Nielsen.

bildebøker. Flere toneangivende definisjoner framhever at ei bildebok må inneholde minst ett bilde på hvert oppslag.<sup>66</sup> Andre definisjoner framhever bildebokas jevnbyrdige samspill mellom to semiotiske tegnsystem, «the complete parity of word and image» (Nikolajeva og Scott 2001, 5). Illustrerte diktsamlinger der frekvensen av bilder er lavere og interaksjonen mellom tekst og bilde er mindre tett, faller derfor utenfor rammene for toneangivende bildebokdefinisjoner. Den skarpe grensen mellom bildebøker og illustrerte bøker blir likevel ikke alltid opprettholdt. Druker framholder at «[i]llustrerade prosatexter eller illustrerad lyrik kan såväl motiviskt som estetiskt öppna för intressanta frågeställningar om textens och bildernas dynamik, som anknyter till generella tendenser inom bilderboken» (2008, 21). I likhet med Druker vil jeg hevde at bildebokteoriens tenkning omkring forholdet mellom ord og bilder også er relevant for analyser av illustrerte bøker, og jeg anser det derfor heller ikke som hensiktsmessig å operere med skarpe skiller mellom illustrerte diktsamlinger og diktbildebøker.

I mi avhandling har jeg valgt å bruke illustrerte dikt som en overordna term for ulike grader av bildetetthet i ei diktsamling, mens termen diktbildebok innebærer at dikt og illustrasjoner samspiller tett og har en likeverdig estetisk funksjon. Forståelsen impliserer at ei diktbildebok kan betegnes som ei illustrert diktsamling, mens illustrerte diktsamlinger med lavere grad av visuell-verbal interaksjon ikke kan betegnes som diktbildebøker. Denne grenseoppgangen har jeg også argumentert for tidligere, i en artikkel om illustrerte dikt (Bjørlo 2015, 106).<sup>67</sup> Min definisjon av termen diktbildebok samsvarer i stor grad med Maria Neira-Piñeiros definisjon av 'poetry picturebook': «A book that combines printed pictures with literary lyric texts in verse in such a way that both expressive elements (verbal and visual) form an aesthetic unit and come together to bring meaning» (2013, 16). Også denne

---

<sup>66</sup> Hallberg 1982, Hallberg og Westin 1985, Birkeland og Storaas 1993, Rhedin 1992; 2013, Mjør 2009.

<sup>67</sup> Artikkelen er basert på teori, analyser og dikteksempler jeg anvender i denne avhandlinga. Følgende dikt er kommentert i artikkelen: «Eg sette brillene på min katt», «Gamle, kloke fru Ugle», «Stutt er folars flygelov» (*Eg sette brillene på min katt*), «Regnbogane» og «Det er ikkje så fårleg» (*Når tussalusi kviskrar og Regnbogane*), utdrag fra *Gåsa, katten og hanen*.

definisjonen innebærer at ord og bilder vil ha en likeverdig estetisk funksjon i ei diktbildebok.

Belsvik, som har illustrert to av diktbildebøkene i mitt materiale, framholder at en illustrasjon ikke skal si det diktet sier en gang til, men «gi det noe å sprette mot» og dessuten gi diktet «noen nye muligheter som leseren kanskje ikke tenker på selv» (2001, 79). Belsvik skaper altså dialoger mellom ord og bilde når hun illustrerer dikt. Den argentinske bildebokskaperen Isol, som fikk Astrid Lindgrens minnepris i 2013, gir uttrykk for ei lignende holdning. Hun har uttalt at i arbeidet med å illustrere andres dikt, utfordres hun til å bli «lika mycket poet själv» (sitert etter Rhedin 2013, 21). Begge illustratører ser altså arbeidet med å illustrere dikt som en poetisk praksis.

Når illustrasjonskunsten blir sett i et intermedialt perspektiv, står dialogen mellom ord og bilde sentralt, «de kan tolka varandra, og framfor allt kan de gå i dialog med varandra», som Hans Lund uttrykker det i sin artikkel «Illustration» (2002c, 56). Denne form for tenkning omkring ord og bilde er et fundament også for mine lesninger av diktbildebøker.

### Dyr som barnelitterært motiv

I større og mindre grad bærer forfatterskapet til Sande, Hauge, Moren Vesaas og Vesaas preg av at forfatterne hadde nær tilknytning til naturlandskap og bygdemiljø. Bildebøkene dominante naturmotiv kan derfor ikke uten videre leses som et barnelitterært trekk. Men utvalget av for det meste korte dikt konsentrert om konkrete naturmotiv, i særlig grad dyr, har likevel gjenklang i en barnepoetisk tradisjon. Styles peker på at «[t]he most consistent feature in poetry for children over 300 years is the centrality of nature as a theme» (1998, 64). Selv om trekk fra bymiljø og moderne livsstil gradvis er blitt mer toneangivende i dikt for barn, framholder Styles at naturbeskrivelser fortsetter å være et framtreddende motiv også i nyere barnepoesi (64).

Dyr som motiv er selvsagt også mye brukt i dikt for voksne, men dyretoposet er mer markant innenfor barnepoesien (Whitley 2010, 187). Også i barnelitteraturen for øvrig synes det som om dyrekarakterer og skildringer av dyr er mer utbredt enn i litteratur for voksne. Forestillinga om et nært forhold mellom dyr og mennesker er nedfelt i en lang og slitesterk litterær tradisjon, der teksttyper som blant anna Esops

fabler, dyreeventyr og andre klassiske dyrefortellinger utgjør et produktivt repertoar, ikke minst for dyreskildringer i barnelitteraturen. Når barnelitteraturen framhever paralleller mellom barn og dyr, skjer det primært ved at dyrekarakterer blir tillagt menneskelige følelser og karaktertrekk, men beskrivelser av dyr og natur kan også fungere som en måte å forklare og fortolke menneskers samfunn og levemåter på (Goga 2013, 15). I norske bildebøker er dyr oftest framstilt med menneskelige egenskaper, men det fins også eksempler på at dyrs zoologiske egenskaper er mest vektlagt (Birkeland og Storaas 1993, 124). Som Goga (2009) peker på i artikkelen «Zoologi og poesi. Om mus, maur og fugl i norsk barnelitteratur», er det porøse grenser mellom litterære dyreskildringer og den zoologiske fagteksten. Hun viser til eksempler på hvordan fagtekster om dyr påvirkes av poesiers språk, og hvordan kunnskap om naturens orden virker inn på poetiske skildringer av dyr, insekter og fugler i tekster skrevet for barn og unge (Goga 2009, 29).

Ifølge Christensen (2006, 162) kan den utbredte oppfatninga om at det fins en særlig samhørighet mellom barn og dyr, være en viktig grunn til at dyrekarakterer forekommer så ofte i bildebøker. En slik samhørighetstanke trer også fram hos Birkeland og Storaas (1993, 126), som poengterer at dikt om små dyr og insekter kan ha en symbolfunksjon som gjør at barneleseren kan kjenne seg igjen i rollen som liten i en verden av større skapninger

Valg av illustrasjonsteknikker og stilarter vil ha konsekvenser for hvordan dyrekarakterer blir framstilt visuelt. Det betoner Birkeland og Storaas (1993) gjennom eksempler på hvordan ulike illustratører visualiserer dyr i diktillustrasjoner. Reidar Johan Berle bruker stiliserte dyremotiv i sine illustrasjoner av Jan Magnus Bruheims dikt, Kari Bøges illustrasjoner av Einar Øklands dikt har fokus på barnet som en utforsker av dyrs verden, og Paul René Gaugin skildrer dyrekarakterer i Inger Hagerups dikt ved hjelp av både realistiske og abstrakte uttrykksmåter (Birkeland og Storaas 1993, 126). I diktbildeboka *Med kråkenebb og kråkeføter. Dikt om fuglar og andre skapningar* (2010) er Kramers illustrasjoner av Per Olav Kaldestads dikt om dyr inspirert av naturfaglige framstillinger, geometriske former, akantus-ornamentikk, japanske tresnitt, papirkollasj og fotomontasjer (Birkeland 2011, 43). Mangfoldet av stilarter og uttrykksformer gjenspeiler ulike tolkninger og lesemåter av tekstene.

Tatt i betraktning barnlitteraturens store repertoar av visuelle dyrekarakterer, særlig i medier som bildebøker, tegneserier og filmer, er det grunn til å spørre om dyr som barnlitterært motiv rommer en invitasjon til visualisering og slik sett har en visuell modalitet. Spørsmålet indikerer at dyremotivet har en bildeskapende egenskap som aktiverer forestillingsevnen vår. Bilder av dyr kan, i likhet med tekster om dyr, romme både naturalistiske og fantastiske trekk, og kanskje mye av dyremotivets visualiserende egenskaper genereres nettopp i spennet mellom realisme og fiksjon. Dette er aspekt jeg undersøker nærmere i mine egne lesninger.

### Bildeboka som arena for gjenskaping av dikt

Mitt hovedanliggende er å vise eksempler på og drøfte hvordan dikt får en ny funksjon gjennom å bli overført til et bildebokmedium. Jeg inkluderer derfor ikke en større resepsjonshistorisk oversikt over studier av de enkelte forfatternes lyrikk. Men i og med at alle dikta har vært utgitt tidligere, inngår de i en publikasjons- og resepsjonshistore som gjør det relevant å gjøre visse nedslag i forskningslitteratur om forfatterskapa og de aktuelle tekstene.

I mine lesninger har illustrasjonene like stor betydning som tekstene. Et sentralt spørsmål er hvordan illustrasjonene og bildebokmediet bidrar til både å bevare og å fornye dikta, og illustratørenes fortolkninger og valg av visuelle uttrykksmåter er et viktig blikkpunkt. I forkant av analysene presenterer jeg derfor bøkens illustratører, for slik å løfte fram deres sentrale rolle i gjenskapinga av dikt i et bildebokmedium.

Inger Lise Belsvik (1961-) har illustrert mer enn 30 barnebøker i mange sjangrer og teksttyper, inkludert ei bildebok som hun har skrevet og illustrert selv, *Spring hesten, spring* (2010). Hun har også mottatt flere priser.<sup>68</sup> Illustrasjoner av dikt er et av hennes interessefelt, og gjennom artikkelen «Hvis jeg skulle si noe om det å illustrere dikt for barn» (2001) gir hun et innblikk i hvordan hun tenker om dette arbeidet. Belsvik vil heller utfylle og utvide rommet rundt diktet enn å gjenta dets innhold (2001, 79). Hun presenterer flere strategier, som å lytte til diktets undertekst, å

---

<sup>68</sup> Belsvik fikk Kulturdepartementets illustrasjonspris i 1997 og 2004 og var nominert til samme pris i 2014 og 2015 og dessuten til Kulturdepartementets fagbokpris i 2014. Hun har fått flere utmerkelser i prisutdelinger for Årets vakreste bøker, deriblant gull i 1997 og 2005 og sølv i 2003 (Belsvik u.å.).

visualisere et dikts rim og rytme, å skape visuelle gåter, å foreslå en fortsettelse av hva diktet forteller, å skape gjenkjennelser for leseren eller å fantasere omkring hva diktet sier og ikke sier. Belsvik vil være en meddikter, men uten å overkjøre teksten. Det visuelle rommet hun skaper rundt teksten, skal være akkurat så stort «som diktet har kraft til», skriver hun (79). Refleksjonene hun gjør seg, viser hvordan illustrasjoner kan adaptere dikt gjennom å fortolke, støtte, utvide og utfylle tekstenes meningspotensial og formspråk.

Som illustratør av *Eg sette brillene på min katt* (2007) og *Når tussalusi kviskrar* (2008), og i tillegg *Småsporven* (2001) med dikt fra Arne Garborgs *Haugtussa*, viser Belsvik interesse for å illustrere dikt skrevet for voksne på måter som kan kommunisere med barneleseren. Slik vandrer tekstene over i barnelitteraturen og får nye lesere (Birkeland, Risa og Vold 2018, 332). Belsvik har dessuten illustrert mange tekster om dyr, et motiv som er sentralt i diktbildebøkene nevnt ovenfor. Fascinasjonen for dyr har gjort henne til en etterspurt illustratør også for fagbøker med dyr som tema (333).

Elisabeth Moseng (1967-) har i samarbeid med Belsvik vært grafisk formgiver for *Eg sette brillene på min katt* og *Når tussalusi kviskrar*. Formgevinga er viktig for bøkernes heilhetlige estetikk og for hvordan enkeltdikt blir adaptert gjennom skriftdesign. Moseng spiller derfor en ikke ubetydelig rolle for de to diktbildebøkernes visuelle uttrykk. Hun har ellers illustrert en rekke bøker for barn, deriblant flere bildebøker og skolebøker.

Ingunn Wiken (1964-), som har illustrert *Gåsa, katten og hanen*, har bakgrunn fra reklamebransjen og har siden 2000-tallet vært frilanser med illustrasjoner, avistegning, design og reklame som arbeidsfelt. I bildebokadaptasjonen av Sandes dikt står Wiken for illustrasjoner, grafisk formgeving og lay out. Hennes fargesterke og tegneserieaktige bilder skiller seg fra Belsviks linoleumstrykk. Mitt materiale gir derfor grunnlag for å undersøke hvilken betydning forskjellige visuelle teknikker og stilvalg har for hvordan vi som lesere erfarer og forstår de adapterte dikta.



#### 4.2.2 Poetisk leik i ord og bilder: *Eg sette brillene på min katt*

Lesebokdikt og voksenpoesi i nye rammer

*Eg sette brillene på min katt* blei utgitt i samband med 100-årsjubileet for Halldis Moren Vesaas i 2007. Boka inneholder ni dikt av Moren Vesaas og ni av Tarjei Vesaas. Tekstene av Moren Vesaas skreiv hun for *Thorbjørn Egners lesebøker*, et leseverk hun var engasjert i både som forfatter, som oversetter til nynorsk og som medredaktør for nynorskutgava.<sup>69</sup> Tekstene for Egners leseverk har seinere fått en egen seksjon i hennes *Dikt i samling*, som ellers består av dikt for voksne.

Bildebokas dikt av Tarjei Vesaas har en sammensatt publikasjonshistorie. Tre av dem blei skrevet spesifikt for Egners lesebøker, tre andre blei først publisert i diktsamlinger for voksne og seinere tatt inn i leseverket, og tre er henta fra diktsamlinger for voksne.<sup>70</sup> Vesaas skreiv flere dikt spesifikt for Egners leseverk, også utover de tre som er med i bildeboka, men ingen av disse er inkludert i utgaver av hans *Dikt i samling*.<sup>71</sup> Dermed er hans barnepoetiske tekster ikke synleggjort i samme grad som Moren Vesaas' dikt for barn er i hennes forfatterskap. I en artikkel om Vesaas' lesebokdikt kommenterer Hadle Oftedal Andersen den manglende oppmerksomheten disse dikta har fått, og han betegner dem som en skjult «kulturskatt» (2014, 40).<sup>72</sup> *Eg*

<sup>69</sup> Thorbjørn Egner utga *Småskolens lesebøker* med K. Jacobsen og H. Kløvstad i fire bind (1950–1951). Seinere blei verket utvida til 16 bind med tittelen *Thorbjørn Egners lesebøker*, retta mot 2. til 9. skoleår (1958–1972) og inkluderte nye utgaver av bøkene for småskolen.

<sup>70</sup> Bokas Vesaas-dikt presentert etter hvilke kilder de er henta fra: a) skrevet for Egners leseverk: «Ein skare morgon», «Fiske på isen», «Brøytepløgen» (med tittel «Brøytebilen» i leseverket); b) først publisert i diktsamlinger for voksne og seinere brukt på nytt i Egners leseverk: «Det var ein gong →» fra *Leiken og lynet* (1947), «Natta, Gunnar og bjørka» og «Stutt er folars flygelov» (ny tittel i leseverket «Klink, klink...»), begge fra *Løynde eldars land* (1953); c) henta direkte fra diktsamlinger for voksne: «Når alt er rundt» fra *Kjeldene* (1946), «Båten og fisken» fra *Liv ved straumen* (1970), «Klukkesundag» fra *Huset og fuglen* (1971).

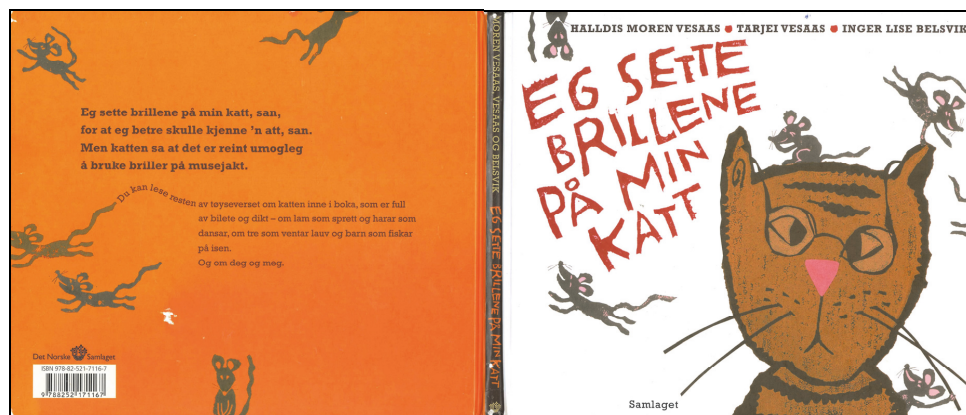
<sup>71</sup> Bildebokas kolofonside opplyser at diktutvalget er henta fra henholdsvis Moren Vesaas' *Dikt i samling* (1998/2001) og Vesaas' *Dikt i samling* (1969/1972). Fem dikt i bildeboka fins ikke i de respektive forfatternes *Dikt i samling*: «Månen» og «Små-lamma mine» av Moren Vesaas og «Ein skare morgon», «Fiske på isen» og «Brøytepløgen» av Vesaas. Med unntak av «Månen» er disse dikta å finne i Egners lesebøker. Bildebokas kolofonsider har ikke med referanser til leseverket, men det har bokomtalen på forlagets nettsider: «Dei fleste av dikta vart opphavleg skrivne på bestilling til bruk i lesebøker, medan ein del av Tarjei Vesaas' dikt er tekne frå hans vanlege diktsamlingar for voksne – i den gode tru at dei kan lesast med utbyte både for og av barn» (Samlaget, u.å.).

<sup>72</sup> Andersen har funnet 13 dikt av Vesaas i ulike utgaver av Egners lesebøker, ti av dem er ikke inkludert i hans *Dikt i samling* (Andersen 2014, 40).

*sette brillene på min katt*, som inneholder seks lesebokdikt av Vesaas, bidrar derfor til å gjøre disse dikta mer kjent.

Boka veksler mellom å presentere dikt av Moren Vesaas og Vesaas, og det er et strukturvalg som skaper mer dynamiske tekstmøter enn om dikta hadde vært gruppert i atskilte forfatterseksjoner. Samla sett skaper bildebokas tekstutvalg interessante møtesteder, mellom de to forfatternes tekster, og mellom voksenpoesi og barnepoesi.

### Paratekstene: En leikende inngang



Ill. 11: *Eg sette brillene på min katt*, ytterpermer.

Bokas tittel er henta fra ei verselinje i «Tøysevers om katten», et av Moren Vesaas' humoristiske dikt.<sup>73</sup> Elementer fra dette barneverset har fått en sentral plass i designet av bokas forside og bakside. På forsida ser vi en desorientert katterfigur med briller på og flere små mus som spretter og danser omkring. (ill. 11). Også på tittelbladet, kolofonsida og baksidepermen fins dansende musefigurer, en visuell repetisjon som er med på å gi paratekstene et dynamisk preg. Den sentrale rollen musefigurene får, kan sees i sammenheng med musemotivets rolle i norsk bildeboktradisjon: «Medan den engelske biletboktradisjonen har ein spesiell godhug for haren og kaninen, er det *musa*

<sup>73</sup> «Tøysevers om katten» står uten illustrasjon i Egners lesebok *Verden er stor* (1964), bokmålsutgave, fjerde bok, annen halvdel av tredje skoleår.

som oftast dansar på bordet i den norske tradisjonen» (Birkeland og Storaas 1993, 130).<sup>74</sup>

Baksidepermen følger opp forsidas leikne inngang. Her blir første strofen av Moren Vesaas' «tøysedikt» presentert:

Eg sette brillene på min katt, san,  
for at eg betre skulle kjenne'n att, san.  
Men katten sa at det er reint umogleg  
å bruke briller på musejakt.

Teksten er en pastisj over den tradisjonelle sangleiken «Jeg satte brillene på min nese» og kan synges etter denne sangens melodi. Lesere som kjenner sangen, vil umiddelbart kunne oppleve presentasjonen av «tøyseverset» som en leik med en folkelig tradisjonstekst. Baksidetekstens omtale formidler en modus av energi og forventning: «Du kan lese resten av dette tøyseverset om katten inne i boka, som er full av bilete og dikt – om lam som sprett og harar som dansar, om tre som ventar lauv og barn som fiskar på isen. Og om deg og meg». Den dynamiske framstillingsmåten kommuniserer med barns leik- og utforskertrang. Baksideteksten viser også at den retter seg mot barn gjennom bruken av du-tiltale, uttrykket tøysevers og framhevinga av dyr, natur og barn som viktige motiv. Fokuset på bevegelse, aktivitet og forventning understrekes også typografisk, ei tekstlinje er designa som en dansende musehale. I tillegg forsterker baksidepermens oransje bunnfarge, i samspill med den sterke rødfargen på innsidepermene, det energiske preget bokas paratekster har.

Ifølge Genette er også «intertitles», mellomtitler, å regne som et paratekstuel element (1997a, 294). Han begrunner det med at slike titler fungerer som innganger, «thresholds», til ulike avdelinger i teksten. I ei diktsamling har titler på enkeltdikt samme funksjon: «Each poem is in itself a closed work that may legitimately claim its own title» (312). Det er derfor grunn til å se både de enkelte dikttitlene og rekkefølgen dikta er plassert i, som paratekstuelle grep. Selv om diktbildebøker kan være bygd opp med tanke på visse sammenbindende strukturer, vil leseren kunne velge å lese bare

---

<sup>74</sup> Eksempel er figurene Klatremus, Morten Skogmus og Bestemor Skogmus i Egners illustrerte fortelling om Hakkebakkeskogen. Den dovne, bekymringsløse og glade Klatremus-figuren er blitt «kanskje norsk barne- og muselitteraturs største og første idol» (Goga 2009, 32).

noen illustrerte dikt om gangen, og i tilfeldig rekkefølge. Også dette fenomenet kommenterer Genette: «In a collection of short poems, the autonomy of each piece is generally much greater than the autonomy of the constituent parts of an epic, a novel, or a historical or philosophical work» (312). For Genette er dikt titler en viktig inngangsport til enkelttekster i ei diktsamling.

I *Eg sette brillene på min katt* er rekkefølgen av dikta i hovedsak styrt av årstida den enkelte teksten refererer til. 10 av bokas 18 dikt rommer årstidsreferanser, og de blir tydeliggjort gjennom årstidsmarkeringer i illustrasjonene. Diktas bildefølge har dermed en sentral rolle i å synliggjøre bokas hovedstruktur. Å bruke årstider som komposisjonsmønster er et tradisjonelt grep i diktsamlinger for barn, og *Eg sette brillene på min katt* føyer seg inn i et kjent mønster.<sup>75</sup> Også tekster som gjenspeiler døgnetts rytme fungerer som ei innramming av bildeboka. «Skaremorgon» er plassert tidlig i boka, og samlinga avsluttes med to dikt som begge har månen og dermed kvelden som hovedmotiv. Å bruke døgnetts rytme som strukturgrep er et utbredt fenomen i barnelitteraturen, ikke minst i bildebøker for små barn, der det fins en rekke eksempler på fortellinger bygd opp omkring en tidsstruktur som beveger seg fra morgen til kveld.

Paratekstene henvender seg til barneleseren, men også voksenleseren er inkludert. Forsida framhever forfatterens navn, som jo begge har en sentral plass i norsk litteratur. Voksne som kjenner til dem, kan bli nysgjerrige på hvordan disse forfatterens tekster framstår i en barnelitterær kontekst, og det vil igjen kunne skape interesse for å lese boka sammen med barn. Paratekstene rommer derfor et kulturformidlingsaspekt, som i et gadamersk perspektiv sier noe om hvordan kunstuttrykk kan bli revitalisert og nå nye mottakergrupper.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Et eksempel fra antologisjangeren er de to illustrerte binda av *Den store dikt- og regleboka* (Opsahl, Stubbe og Tenfjord 1989), der dikta er organisert med utgangspunkt i de fire årstidene. Strukturen blir spesielt tydelig ved at innholdsfortegnelsen bruker vår, sommer, høst og vinter som deloverskrifter. Et eksempel fra ei sentral diktsamling innenfor britisk barnepoesi er Ted Hughes' *Season Songs* (1985), som er organisert ut fra deloverskriftene «Spring», «Summer», «Autumn», «Winter».

<sup>76</sup> Med bakgrunn i Hegels tese om 'kunstens forgjengelighet' framhever Gadamer kunsterfaringas historisitet (2008, 356).

Også omtalen av *Eg sette brillene på min katt* på forlagets nettsider, altså en type ekstern paratekst, viser at boka er tenkt å passe for både barn og voksne. Her brukes vendinger som «biletbok for førskule- og småskuleungar», og ei familiebok «som ønskjer små og store velkomne inn i diktet» (Samlaget u.å.).

I den følgende analysen presenterer jeg åtte illustrerte dikt av hver av de to forfatterne. Lesningene er strukturert i tre hoveddeler. Den første omhandler illustrerte versjoner av Moren Vesaas' «Tøysevers om katten» og «Gamle, kloke fru Ugle», som begge har et humoristisk preg. Deretter tar jeg for meg tre Vesaas-dikt som før har vært trykt i diktsamlinger for voksne og i Egners leseverk. I den avsluttende og lengste delen er det bokas årstidsstruktur og andre sentrale komposisjonsgrep som er innfallsvinkelen til tekstene, seks dikt av Moren Vesaas og fem av Vesaas.

#### Ugla og katten på jakt: Poetisk leik med dyremotivet

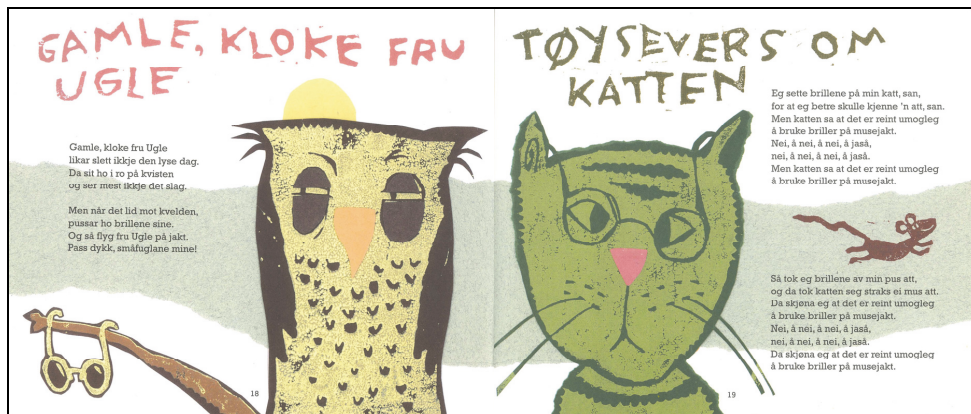
Den sentrale rollen som «Tøysevers om katten» har i paratekstene, gjør at diktet får stor betydning for bokas heilhetlige profil (ill. 11). Brukt som grunnlag for bokas tittel, forsidebilde og baksidetekst, skaper tøyseverset en humoristisk inngang til diktsamlinga, et anslag som spiller en viktig rolle for adaptasjonen av dikta til ei bildebok. Som illustrert enkeltdikt er verset plassert i bokas midtseksjon, i samme oppslag som «Gamle, kloke fru Ugle».<sup>77</sup> Belsviks illustrasjoner forsterker samkvemmet mellom tekstene, og plasseringa av tøyseverset og ugleverset side om side gjør at vi som lesere blir oppmerksomme på fellestrekk og forskjeller som vi ikke får del i gjennom måten de blir presentert på i Egners leseverk eller i forfatterens *Dikt i samling*. Bildefølget og plasseringa blir derfor en del av tekstenes transformasjon fra lesebokdikt til bildebokdikt.

Illustrasjonen til «Tøysevers om katten» (ill. 12) repeterer katt og mus-motivet fra forsidebildet. Kattefigurene er basert på samme linotrykkmønster, men har ulike farger, på forsida er katten brunoransje, i illustrasjonen er den grønn. Kattens

---

<sup>77</sup> «Gamle, kloke fru Ugle» står med illustrasjon i *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei*, (1962), bokmålsutgave, femte bok, for første halvdel av fjerde skoleår. Diktet er utelatt i neste utgave av *Hav og hei* (1964).

desorienterte og forvirra uttrykk tydeliggjør tekstens ord om at «det er reint umogleg å bruke briller på musejakt».



Ill. 12: *Eg sette brillene på min katt*, s. 18 og 19.

Mellom diktets to strofer er det felt inn et bilde av ei mus som med et smil om munnen stikker av fra den bebrilla katten. I andre strofe er imidlertid katten tilbake i den vante jaktrollen – uten briller. Det er en visuell detalj som understreker diktets humoristiske og parodiske tone.

Så tok eg brillene av min pus att,  
 og da tok katten seg straks ei mus att.  
 Da skjøna eg at det er reint umogleg  
 å bruke briller på musejakt.  
 Nei, å nei, å nei, å jasså,  
 nei, å nei, å nei, å jasså.  
 Da skjøna eg at det er reint umogleg  
 å bruke briller på musejakt.

Refrenget i de fire siste verselinjene er direkte lån fra den tradisjonelle sangen. Men diktets katt og mus-motiv er nytt, Moren Vesaas leiker fritt med teksten hun etterligner. Når diktet kobler «umogleg» til det å gå på musejakt med briller på, blir poenget et parodisk motstykke til sangleikens ord om at «det var umulig å leve lykkelig foruten deg».

Brillemotivet er også sentralt i «Gamle, kloke fru Ugle» (ill. 12). Mens brillene skaper problem for kattens musejakt, er de til hjelp for ugla når hun skal ut på nattejakt.

### Gamle, kloke fru Ugle

Gamle, kloke fru Ugle  
likar slett ikkje den lyse dag.  
Da sit ho i ro på kvisten  
og ser mest ikkje det slag.

Men når det lid mot kvelden,  
pussar ho brillene sine.  
Og så flyg fru Ugle på jakt.  
Pass dykk, småfuglane mine!

Illustrasjonen repeterer – og varierer – brillemotivet i hvert av dikta. Vi ser brillene til «fru Ugle» henge på ei grein klar til effektiv jakt, mens bildet av katten viser at den ser uklart med briller på. Belsvik skaper slik et visuelt kontaktpunkt, men også et kontrapunkt mellom de to dikta. I og med at dyrefigurene har fjeset vendt mot leseren, skaper illustrasjonen stor oppmerksomhet rundt dyras øyne og syn, et grep som er i dialog med tekstenes tematisering av blikket og av det å kunne se og ikke se.

Dikta om katten og ugla har et fast rimmønster og til dels også et fast rytmemønster, som er typiske trekk ved Moren Vesaas' lesebokdikt. Et tradisjonelt formspråk med enderim og metrisk rytme var toneangivende heilt fram til 1980-tallet: «Det tok tid før Inger Hagerups modernistiske skrivemåte, slik vi til dømes kjenner han frå *Den sommeren* [...], fekk nedslag i sjangeren» (Birkeland, Risa og Vold 2018, 378). Bildebokas dikt av Moren Vesaas er skrevet på 1960-tallet, og bruken av rim og rytme følger tidsperiodens tradisjonelle formmønster i dikt for barn. Hun bruker den bundne formen blant anna til å leike med ords betydninger og lydskvaliteter. Enderimet gir rom for lydherming og morsomme ordvalg, og den bundne rytmen understreker spillet med kontraster og likheter i ord og uttrykksmåter.

I «Gamle, kloke fru Ugle» har de to strofene ulikt rytmemønster. Den første har fast rytme, der annenhver verselinje har henholdsvis lett og tung utgang. Den andre har en mer ujevn rytme, som gjenspeiler kontraster mellom ro og bevegelse i diktets innhold, fra å sitte i ro på dagtid gjør ugla seg klar til nattejakt.

Uglediktets skildring av kontrasten mellom uglas rolige liv om dagen og dens jakt på et bytte i nattemørket, refererer til faktiske egenskaper ved ugla som et nattaktivt dyr. Også illustrasjonen viser til zoologiske trekk. Selv om bildet har en stilisert form, er det ingen tvil om at det forestiller ei ugla. Visuelle detaljer som den

gulbrune bunnfargen med brunsvarte spetter sammen med antydninga av fjærtopper, tyder på at bildet forestiller en hubro. Slik bringer illustrasjonen inn et spesifiserende element som ikke fins i diktet. Illustrasjonens kombinasjon av stiliserte og spesifikke trekk framstiller dermed uglefiguren i et spenningsfelt mellom fiksjon og fakta.

Tittelen, som blir gjentatt i diktets første verselinje, spiller på at ugla i vestlig kultur gjerne blir forbundet med visdom og kunnskap. Noe av opphavet til denne rollen ligger i gresk mytologi og tradisjonen om Athene som gudinne for visdom, kunst og ferdigheter. I mytologien framstår Athene ofte i en ugleskikkelse, og det har ført til at ugla er blitt symbol på kunnskap. Uttrykket «Gamle, kloke fru Ugle» gir inntrykk av at diktet vil presentere ugla som en trygg og vis figur. Imidlertid får ugla en annen rolle i siste strofe. Der blir den skildra som en rovfugl, og diktet toner ut i en advarsel: «Pass dykk, småfuglane mine!». I diktet som heilhet framstår dermed uglefiguren som en ambivalent karakter.

Dikttitlene i dette oppslaget og ellers i boka er gjengitt med bokstaver som bærer preg av linotrykkets estetikk. De skakke og skeive versalene gir assosiasjoner til barns skriftforming i førskolealder og tidlig skolealder, og den grafiske utforminga fungerer dermed som et barnelitterært signal. Sett i et intermedialt perspektiv vil det grafiske designet av dikttitlene bidra til å forme leseopplevelsen. Dick Higgins, som introduserte begrepet intermedialitet, framhever hvordan grafisk formgivning påvirker lesemåtene våre, «we become sensitized to the spatial aspect of the piece» (1984, 33). I tillegg til å lese orda, betrakter vi dem og sanser dem som spatiale og materielle tegn. Ettersom alle titlene har samme type grafisk utforming, får de en sammenbindende funksjon. Små variasjoner skapes gjennom skifte av farger, hver tittel har røde, gråblå, svarte eller grønne bokstaver. Titteldesignets mønster av repetisjoner og variasjoner ser jeg som eksempler på visuell estetikk som samspiller med poetiske virkemidler i dikta.

Oppslaget med «Gamle, kloke fru Ugle» og «Tøysevers om katten» har flere eksempler på det jeg vil betegne som visuelle paralleller til rim og rytme i dikta. Plasseringa av de to dyrefigurene side om side i omtrent samme format og positur kan betraktes som et visuelt rimpar, og det kan også repetisjonen av brillemotivet. Også de visuelle kontrastene har en poetisk karakter. Bildet av ugla og katten, som begge sitter



i ro, står i kontrast til bildet av musa som springer av sted. Slik skaper Belsvik et visuelt motstykke til kontrasten mellom ro og bevegelse i uglediktet.

Neira-Piñeiro har pekt på hvordan poetiske virkemidler integreres i et visuelt formspråk: «These features specific to poetry can also be applied, in many cases, to the sequence of the pictures in poetry picturebooks, which reproduces poetry-like structures» (2013, 15). Slik jeg ser det, rommer Belsviks illustrasjoner visuelle former for rim, rytme og komposisjon som er i dialog med virkemidler vi kjenner fra lyrikken.

### Vesaas-dikt på vandring



Ill. 13: *Eg sette brillene på min katt*, s. 14 og 15.

Som nevnt er seks av bildebokas ni dikt av Vesaas opphavelig publisert i diktsamlinger for voksne, og tre av dem er med i Egners leseverk: «Stutt er folars flygelov», «Natta, Gunnar og bjørka» og «Det var ein gong →». Det er grunn til å tro at Vesaas selv valgte ut dikt for leseverket – eller at han i alle fall gikk god for at noen av dikta hans kunne få nytt liv som lesebokdikt. Vi kan derfor anta at Vesaas ikke var fremmed for å gjøre grensene mellom dikt for voksne og dikt for barn mer porøse. Et fellestrekk for de tre dikta er at de reflekterer over barndoms- eller ungdomserfaringer.

I bildebokversjonen av «Stutt er folars flygelov» er verselinjene forma på en måte som mimer de hoppende og lekende bevegelsene til en ung hestefole (ill. 13). Samspeilet mellom tekst, grafisk formgivning og illustrasjon skaper en potensert ikonitet sammenligna med versjonen vi finner i *Dikt i samling* (1977), der alle

tekstene er presentert i et tradisjonelt grafisk oppsett. Diktet, som først blei publisert i diktsamlinga *Løynde eldars land* (1953) og seinere med tittelen «Klink, klink...» i Egners leseverk, har tre korte strofer:

**Stutt er folars flygelov**

Klink klink, hestesko.  
Klink i stein på furemo.

Stamp stamp, hestefot.  
Bakken ber deg tungt imot.

Flyg flyg, folehóv!  
Stutt er folars flygelov.

Lest i en voksenalitterær kontekst kan diktet forstås metaforisk som en tekst om forgiengelig barndom, og det impliserer et melankolsk aspekt. Tittelen, som gjentas i siste verselinje, framhever at folungen har kort tid på seg til å nyte fri leik før den som voksen skal brukes som arbeidshest. Vektlegger en derimot det fyndige imperativet i nest siste verselinje, «Flyg flyg, folehóv!», blir appellen om å verdsette den barnlige leiken mer sentral. Dette aspektet blir sterkt framheva i Belsviks illustrasjon, der bildet av en folunge i fritt svev dominerer, mens den voksne hesten i arbeid på jordet figurerer i bakgrunnen. Samspillet mellom tekst og forgrunnsmotiv demper den melankolske tematikken. Parallellen mellom folens leik og barnets leik er tydelig, og folen blir en potensiell identifikasjonsfigur for barneleseren.

Nærheten til naturen, som generelt preger mange av Vesaas' dikt, kommer blant anna til uttrykk i et antropomorfisert bildespråk (Aamotsbakken 2002, 18). Lesninga av «Stutt er folars flygelov» som uttrykk for menneskelige erfaringer kan sees i sammenheng med at Vesaas' lyriske språk ofte rommer antropomorfiserende trekk. I tillegg tematiserer flere av hans dikt et livssyklusperspektiv og en erkjennelse av det kortvarige og flyktige ved barndom og ungdom (167-168). Ytterligere et trekk som er relevant her, er sanseligheten: «Vesaas' signatur, hans fremste karakteristika er i det sanselige språket» (Skjerdingstad 2007, 11).

Alle disse tre aspekta, et antropomorfiserende språk, temaet livssyklus og et sanselig språk, kommer til uttrykk i «Stutt er folars flygelov». Et menneskeliggjørende trekk trer fram gjennom den empatiske tonen i orda «Bakken ber deg tungt imot» og er

implisitt til stede i den imperative apostrofen «Flyg flyg, folehóv!». Og som nevnt kan kontrasten mellom den gamle og unge hesten tolkes i et livssyklusperspektiv. Diktet har i tillegg et sterkt sanselig språk, ikke bare gjennom de lydmalende orda, men også gjennom de sanselige erfaringene som rommes i utsagna om tungt arbeid versus fri flukt. Illustrasjonen viser en samklang med disse tre karakteristiske trekka, ikke ved å repetere diktets innhold, men gjennom ei selvstendig visuell vinkling og tolkning. Den visuelle tolkninga av folungens flygelov framhever sanselig livsglede og energi.

Oppslagets layout og grafiske formgivning har en sentral funksjon. Det spenner over ei dobbeltside, og tittelen i linotrykkversaler får stor plass på venstre side. Teksten har fått et grafisk uttrykk som nærmer seg figurdiktet. Verselinjene har en form som mimer de dansende bevegelsene til en ung hestefole. De typografiske aspekta demonstrerer at figurdiktet kan utfordre automatiserte lese måter: «Visual poetry at its most interesting tries to reinvent the very act of ‘reading’» (Thomas 2007b, 90). Bildebokversjonen av diktet fordrer at leserens blick vandrer fra oppslagets venstre side, med tittelen og bildet av gårdstunet med arbeidshesten, til høyresida, der de tre diktstrofene bølger i takt med folens bevegelser. Teksten får spre seg utover bildebokoppslaget og ytre seg gjennom en layout og et skriftdesign som påvirker både lesetempo og lese måter. Leseakten får et annerledes sansemessig og hermeneutisk forløp enn den får i den ikke-illustrerte versjonen.

I tillegg til de lydmalende orda «klink klink» og «stamp stamp», er bokstavrim og vokalsamklang en sentral del av diktets lydbilde. Alle strofene inneholder alliterasjon, og bokstavrimet blir særlig tydelig i den imperative setninga «Flyg flyg, folehóv!». Vokalsamklangen bidrar til å binde sammen diktets vers og strofer. Alle verselinjene avsluttes med et ord der o-lyden står i trykksterk posisjon, og mønsteret med parrim forsterker o-lydens rimfunksjon. Diktets lydlige rim og dets faste rytme får dermed et melodisk preg som appellerer sterkt til hørselssansen. Det lydlige mønsteret hermer lyden av hestesko som klinker og hesteføtter som stamper.

Skiftet fra originaltittelen «Stutt er folars flygelov» til tittelen «Klink klink...» i Egners leseverk gir teksten en tydeligere barnepoetisk klang. Tittelen i leseboka er lett å uttale, lett å huske og har en flersanselig karakter i og med at den inviterer til lydherming og imiterende bevegelser. Siden leseboktittelen fungerer som et ekko av

diktets onomatopoeika, framhever den diktets rytmiske språkleik og bidrar til å nedtone at det er arbeidshestens slit som beskrives. I bildeboka har diktet imidlertid beholdt den opprinnelige tittelen, til tross for at den isolert sett kan være vanskelig å forstå ved første gangs lesing, også for erfarne lesere. Sett i sammenheng med illustrasjonen av folungen i glade sprett, blir imidlertid tittelordene å tolke. Her får folens «flygelov» stå i sentrum både verbalt og visuelt.

Selv om bildebokversjonen framhever folungens frie tilværelse, er det ikke slik at motsetningsfulle trekk i diktet viskes ut. Kontrasten mellom arbeid og lek klinger fremdeles med både i ord og bilder. Det melankolske perspektivet som er innvevd i ordet «stutt», får en rytmisk og visuell tyngde ved å fungere som åpningsord både i tittelen og i siste verselinje. Diktet peker på overgangen mellom barnelek og voksenarbeid, og mellom den man er som barn og den man skal bli som voksen (Andersen 2014, 45-46). I bildeboka får «flygelov»-motivet likevel mer spillerom enn i den opphavelige voksenlitterære versjonen.



Ill. 14: *Eg sette brillene på min katt*, s. 20-21.

«Natta, Gunnar og bjørka» har visse fellestrekk med «Stutt er folars flygelov». Begge står i diktsamlinga *Løynde eldars land* (1953), og begge er med i bind seks av Egners leseverk, *Det var en gang* (1962), ei lesebok for andre halvdel av fjerde skoleår. I leseboka inngår de to tekstene som del av en egen seksjon under overskrifta «Seks små vers av Tarjei Vesaas».

### Natta, Gunnar og bjørka

Månen skin blankt bak veggen.  
Bjørka lyser i leggen.

Bjørka står einsleg ute.  
Sløkt er i Gunnars rute.

Bjørka vader i enga.  
Barn Gunnar søv godt i senga.

Ingen kan Gunnar taka,  
bjørka vil stå og vaka.

Med sine fire korte strofer med to verselinjer i hver, har «Natta, Gunnar og bjørka» også formmessige likhetstrekk med fole-diktet. Oppbygninga av strofer og vers, sammen med et fast rim- og rytmemønster, gir begge dikt en form som gjør det lett å kunne memorere dem og enkle å lese høyt. Dette kan ha hatt betydning for at de to dikta har fått plass både i et leseverk og i ei bildebok retta mot barn. Innholdsmessig fins der også visse kontaktpunkt. Begge rommer et barneperspektiv, det ene på et metaforisk nivå gjennom beskrivelsen av «folars flygelov», det andre med et sovende barn som sentralt motiv.<sup>78</sup>

Den korte teksten kan ligne på bånduller eller regler for barn, slik er diktet i dialog med tradisjonstekster i barnepoesien. Inversjonen i åpninga av siste strofe, «Ingen kan Gunnar taka», alluderer til tradisjonsteksten «Blåmann» av Aasmund Olavsson Vinje med sin advarsel om at bjørnen «kan deg taka seint i Kveld» (Andersen 2014, 43). I tillegg får bjørka en rolle som barnets beskytter, det gir assosiasjoner til kjente forestillinger om tuntreet som beskytter av gården og gårdsfolket. Gjennom treet som motiv samtaler diktet med tradisjonstekster av allmennkulturell art (43).

I motsetning til «Stutt er folars flygelov» har «Natta, Gunnar og bjørka» et bildefølge i leseboka. Ei pennetegning i svart-hvitt med noen få innslag av rødfarge viser en måne, et bjørketre og ei mørk rute på en husvegg. De to sistnevnte motiva fins også i Belsviks illustrasjon (ill. 14). Diktet er her plassert på oppslagetets venstre side

---

<sup>78</sup> I *Løynde eldars land* (1953) har verselinja denne ordlyden: «Barn Gunnar søv godt i senga». I lesebokversjonen er ordet «barn» utelatt, mens bildeboka følger ordlyden i *Løynde eldars land*.

sammen med bildet av et bjørketre og en katt, mens høyre side viser et hus med et åpent vindu og et kveldsmørkt rom innenfor.

Illustrasjonen på diktsida har skarpe fargekontraster i hvitt og svart, og bjørkestammens hvite partier står fram som lysende felt, et visuelt virkemiddel som samspiller med orda om bjørka som «lyser i leggen». Den svarte katten med hvite, vaksomme øyne er ikke nevnt i teksten, men likevel forankra i skildringa av barnet som sover inne, mens naturen våker utenfor. Denne visuelle detaljen eksemplifiserer hvordan ord og bilde både kan ‘forankre’ og ‘avløse’ hverandre, begrep som er henta fra Roland Barthes’ tenkning om forholdet mellom tekst og bilde.<sup>79</sup> I bildebokforskning blir ‘forankring’ anvendt for å beskrive et samspill der ord og bilder spesifiserer og identifiserer hverandres innhold (Mjør 2009, 83). ‘Avløsning’ handler om hvordan meningspotensialet kan utvides ved at ord og bilder kompletterer eller kontrasterer hverandre (86). I oppslaget med Vesaas’ dikt er bildet av katten forankra i tekstens ord om naturen som våker, samtidig som bildet avløser teksten ved å tilføre et visuelt motiv som ikke er direkte spesifisert i teksten.

Illustrasjonen på motstående side, som kombinerer papirkollasj med blyantkonturer, har et mykere estetisk uttrykk. Bildet viser et utsnitt av en rosa husvegg og et åpent vindu med blafrende blå gardiner. I samspill med diktets ord om det sovende barnet, blir det åpne vinduet en terskel til det som er innenfor «Gunnars rute». Den rosa ytterveggen, den gjennomskinnelige blåfargen på gardinene og fullmånen ved husveggen demper skillet mellom lys og mørke. Det åpne vinduet reduserer også kontrasten mellom inne og ute. Gjennom bruken av kontraster antyder dikt og illustrasjon det potensielt utrygge ved overgangen mellom dag og natt. Ettersom flere element i ord og bilde bidrar til å mildne denne kontrasten, er det den trygge ramma som får mest tyngde, og diktet slutter også i en beskyttende tone.

---

<sup>79</sup> Jf. essayet «Rhetorique de l’image» (1964). I den franske originalen bruker Barthes *ancrage* og *relais* for å beskrive forholdet mellom tekst og bilde. I den danske oversettelse er disse begrepa oversatt til ‘forankring’ og ‘avløsning’ (Barthes 1980, 48), mens den norske oversettelsen bruker ‘forankring’ og ‘forsterkning’ (Barthes 1994, 32). Basert på den danske utgava bruker jeg ‘forankring’ og ‘avløsning’. Disse termene er godt etablert innenfor nordisk medieforskning og er blitt brukt i analyser av bildebøker, blant anna i Mjøs doktoravhandling fra 2009.

Spillet mellom kontraster og glidende overganger gjenspeiles i illustrasjonsteknikken. Linotrykkets markante konturer og fargekontraster på oppslagetets venstre side står i kontrast til mykere farger og konturer i papirkollasjene på høyre side. Produksjonsteknikker og materialvalg har betydning for hvordan vi erfarer illustrasjonens estetiske uttrykksmåte. Å lese diktet i samspill med illustrasjonen gir dessuten rom for å aktivere flere sanseintrykk. De blafrende gardinene kan kalle fram fornemmelser av mild nattevind, og treet med grønne blad kan framkalle lyden av raslende blad i vinden. Og det åpne vinduet – i samspill med orda om det sovende barnet – inviterer i alle fall voksne lesere til å lytte til lyden av et sovende barns pust. En voksen formidler vil kunne åpne for samtaler omkring tekst og illustrasjon, der det åpne vinduet gir mulighet for å fabulere videre om hva som fins i det mørke rommet innenfor. Interaksjonen mellom dikt og bildefølge kan stimulere leserens forestillingsevne og gi rom for samtaler om det vi leser, ser og hører for vårt indre blikk og øre.

Det tredje Vesaas-diktet i denne gruppa, «Det var ein gong →», som først blei publisert i *Leiken og lynet* (1947), er tatt inn i Egners leseverk *Kunst og kulturarv* (1972) for niende skoleår. Diktets hovedmotiv, et bjørketre med nyutsprunget løv, kan være et bilde på overgangen fra barndom til ungdom, og er kanskje en viktig årsak til at diktet er med i ei lesebok for ungdom. Formmessig skiller det seg fra de to andre Vesaas-dikta. Med seks verselinjer i hver av de fire strofene er det lengre, og det har heller ikke fast rim og rytme.

Selv om Vesaas er mest kjent som modernistisk dikter, inneholder samtlige av hans seks diktsamlinger tekster i både bunden og ubunden form. De regelbundne dikta har preg av en formell strenghet, og flere har trekk fra folkevisenes form (Aamotsbakken 2002, 11). I bildeboka har flertallet av Vesaas-dikta bunden form, bare to dikt, «Det var ein gong →» og «Båten og fisken», har frie vers. Den frie formen gjør at disse to dikta gjerne ikke er så lett å memorere og lese høyt som de regelbundne, i stedet inviterer de til en langsommere og mer individuell leserytme og lesemodus.

«Det var ein gong →» skildrer «ei lita bjørk» som en vårdag gjennomgår ei forvandling, de nakne kvistene får «eit ljosgrønt slør».

**Det var ein gong –**

Det var ei lita bjørk  
 som hadde fått lov på nytt lauv  
 midt i mai.  
 Ho var mest ikkje nedpå jorda  
 for den skuld  
 og fordi ho var så grann.

Det kom som lova òg, ein mai vind.  
 Han gjorde henne ør  
 og søt i borken  
 og sår i alle knuppar.  
 Ein fugl kom sette seg  
 på naken kvist  
 og sa det var no –

Ho visste ingen ting  
 denne dagen.  
 Men då det vart kvelden  
 stod ho med tunne grønfargar  
 over nakent og grant.  
 Rar og omskapt.

Ør og levande.  
 Ho løyste seg sakte.  
 Vart heilt fri for røter, trudde ho.  
 Siglde som eit ljøsgrønt slør over åsen.  
 Borte frå denne staden for alltid  
 – trudde bjørka.

Gjennom en utstrakt bruk av besjelingsmetaforer skaper diktet analogier mellom treets forvandlinger og ungdomstidas forvandlinger. Bjørka er «rar og omskapt» og «ør og levande», og «heilt fri for røter» kan den seile bort «frå denne staden for alltid». Men gjennom diktets to siste ord, «– trudde bjørka», flyttes perspektivet til et tilbakeskuende punkt som erkjenner at den sterke drømmen om å være heilt fri og frank, likevel ikke kunne realiseres. Vendinga signaliserer et voksent tilbakeblikk, som sammen med tittelen rammer diktet inn i et fortidsperspektiv. Det er likevel ikke slik at diktet som heilhet domineres av ettertanken og det tilbakeskuende. Diktet karakteriseres av et sterkt språklig nærvær og en følsomhet for det framvoksende og det foranderlige i naturen og i menneskelivet.

I bildeboka blir imidlertid ikke diktet så tett knytta til ungdomserfaringer som i leseboka for ungdom. En voksen leser vil selvsagt kunne inkludere



ungdomsperspektivet, men for barneleseren vil analogiene mellom vårtegn og ungdomstid være lite relevante. Naturbeskrivelsene kan appellere til barneleseren på andre måter. Barn er opptatt av hvordan naturen endrer seg gjennom årstider, og de vil kunne forbinde skildringer av treets forvandlinger til situasjoner der de selv kan ha kjent seg «ør og levande» eller «rar og omskapt». Forvandlingstemaet trenger ikke nødvendigvis å settes i sammenheng med den tradisjonelle analogien mellom årstider og livssykluser.



Ill. 15: *Eg sette brillene på min katt*, s. 16-17.

Illustrasjonen har treet som hovedmotiv (ill. 15). Stammen og greinene har linotrykkets grove konturer, mens det nyutsprungne løvet er framstilt ved hjelp av et gjennomskinnelig papir med grønnskjær, som en gjenklang av orda «tunne grønfarger» og «ljosgrønt slør». Kombinasjonen av linotrykkets robuste og papirets gjennomskinnelige uttrykk framhever materielle aspekt i det estetiske uttrykket. Slik blir også bildebokas produksjonestetikk synliggjort.

Også fargebruken preges av kontraster. I bakgrunnen ser vi svarte fjell mot en gul kveldshimmel, mens bjørkestammen i forgrunnen lyser hvit. Den visuelle skildringa av kveldsmørket samspiller med tekstens tidsmarkør: «Men då det vart kvelden / stod ho med tunne grønfargar». Det svake grønnskjæret i papirkollasjen framstår som et mykt unntak fra fargekontrastene. Bildet antyder også at bjørka har løsna fra røttene sine og svever oppover, en scene som er forankra i diktets siste strofe,

der realismen overskrides: «Ho løyste seg sakte» [...] «Siglde som eit ljosgrønt slør over åsen». Trass i realitetsorienteringa som er innvevd i «trudde ho», er det treet fantasireise som er diktets klimaks. At nettopp denne scenen også er skildra i illustrasjonen, bidrar til å fastholde diktets fokus på ei grensesprengende forvandling.

På oppslagetes tekstsider ser vi tre tulipanlignende blomsterfigurer, en visuell detalj som har både en humoristisk og betydningsbærende funksjon. Hver av blomstene er utstyrt med et par øyne som ser oppmerksomt mot bjørketreet på motstående side. Ettersom diktet ikke nevner noen andre vekster enn treet, blir dette et visuelt tillegg. Det ser ut som om blomstene nikker, hilser og sender blide blikk til bjørka på nabosida. De antropomorforerte blomstene gir assosiasjoner til illustrasjoner av andre barnelitterære tekster der planter får menneskelige egenskaper, som for eksempel i Inger Hagerups «Lille Persille» og i Elsa Beskows blomsterfortellinger. Illustrasjonens visuelle besjelningsmetaforer er derfor ikke bare et tillegg til teksten, de får en medskapende og intertekstuell funksjon.

De tre Vesaas-dikta jeg har kommentert, er eksempler på tekster som uttrykker en sensitivitet overfor barn og unges erfaringer og tenkemåter. Noe av årsaken til at tekster fra Vesaas' voksenpoesi har latt seg overføre til lesebokdikt, ligger i følsomheten for barn og unge en kan finne i store deler av Vesaas' forfatterskap (Andersen 2014, 40). Når de samme dikta blir brukt i ei bildebok, forsterker illustrasjonene den sensitiviteten overfor barndomserfaringer som dikta formidler.

### Årstider og døgnfaser som komposisjonsmønster

I den siste analysedelen av *Eg sette brillene på min katt* er innfallsvinkelen ordninga av dikt etter årstider og døgnfaser. Boka starter med vinterdikt, deretter følger dikt om vår, sommer og høst. Morgen- og kveldsstrukturen skaper en ringkomposisjon, «Ein skaremorgon» er blant åpningsdikta og boka avsluttes med to dikt om månen.

«Fugleviser»<sup>80</sup> av Moren Vesaas tilhører seksjonen for vintertekster sammen med tre dikt av Vesaas, «Ein skaremorgon», «Brøyteploegen» og «Fiske på isen».<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> I leseboka har diktet tittelen «Fugleviser for Kari». Det står uten illustrasjon i *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei*, (1962), bokmålsutgave, femte bok, for første halvdel av fjerde skoleår. Diktet er utelatt i neste utgave av *Hav og hei* (1964). Det er ikke tatt med i forfatterens *Dikt i samling*.

«Fuglewise», som har fem strofer, åpner med å introdusere både et vintermotiv og et fuglemotiv:

Kvit ligg snøen, lett som dun,  
full av stjerne-glitter.  
Frå det vinter-stille tun  
stig det fuglekvitte.

I andre strofe blir fuglemotivet utvida ved at fire spesifikke arter blir nevnt etter tur: «spurv og sisik, dompap, meis». Rytmen i det trokeiske versmønsteret skaper sammen med kryssrimet et melodisk preg som konnoterer både til fuglesang og til tittelen. Diktet har også likheter med takkeverstradisjonen. Med unntak av åpningsstrofen dreier diktet seg om fuglene som holder fest «oppå fuglebrettet» og som «takkar glad for maten». Varianter av ordet takke fungerer som kjerneord i tre strofer, og i de to siste blir takken også knytta til pronomenet «ho»: «derfor vil dei takke ho / som set mat på bordet». I lesebokutgava har diktet tittelen «Fuglewise for Kari», som kobler «ho» til navnet Kari. Lesebokversjonen framhever personen som gir fuglene mat, mens utelatinga av navnet i bildebokversjonen gir teksten et mer allment preg, og fuglenes rolle kommer i sentrum.

Også Belsviks illustrasjon framhever fuglene. På venstre side ser vi ei blåmeis og to dompaper i stort format, på høyre side kommer to små dompappfigurer på et fuglebrett til syne. Illustrasjonens stiliserte linotrykk forhindrer ikke at vi lett kan gjenkjenne fugleartene, slik at det zoologiske aspektet blir forsterket.

I «Ein skaremorgan» møter vi et «du» som en tidlig morgen nyter følelsen av å kunne «springe på skaren». De to første strofene rommer et barns perspektiv: «[...] sluke litt mat, og så ut!». Sluttstrofen bringer inn et voksenperspektiv:

Og haren har dansa på skaren,  
men ingen kan sjå hans veg.  
Slik sprett du sjølv i din fine vår  
og ler ved annakvart steg.

---

<sup>81</sup> De tre dikta er blant dem Vesaas skreiv spesifikt for Egners leseverk. «Ein skaremorgan» står i *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei*, bokmålsutgave, femte bok, for første halvdel av fjerde skoleår (1962), «Fiske på isen» og «Brøyteploegen», sistnevnte med tittelen «Brøytebilen», står i *Småskolens lesebøker. Sør og nord i landet* (1962), bokmålsutgave, tredje bok for første del av tredje skoleår. Alle er illustrert. «Fiske på isen» er analysert i kapittel 3.2.2 og blir ikke kommentert nærmere her.

Her blir duet omtalt med en større distanse, og uttrykket «din fine vår» vitner om en voksen observatør. Andersen sier det slik: «Her er det den voksne poeten som talar direkte til barnet» (2014, 44).



Ill. 16: *Eg sette brillene på min katt*, s. 6-7.

Illustrasjonen understreker både vinterstemninga og den barnlige gleden av å «springe på skaren» (ill. 16). Et vinterkledd barn i et luftig sprang på skaresnøen dominerer. Barnets skaredans foregår i god avstand fra de små husa og bilen i bakgrunnen, og illustrasjonen understreker diktets skildring av barnet som leiker seg på skaresnøen utenfor de voksnes synsfelt. Diktet sammenligner barnets ferd på skaren med haren som har dansa på skaren uten at noen «kan sjå hans veg». Barnefigurens positur, bevegelsesretning og frie sprang har flere likhetstrekk med illustrasjonen av folespranget i «Stutt er folars flygelov» (ill. 13). Det glade uttrykket i barnefigurens ansikt minner om folens uttrykk. De grove og stiliserte linotrykkbilda, som framhever noen få sentrale trekk ved figurene, gjør parallelliteten mer slående enn om illustrasjonene i sterkere grad hadde vært prega av detaljrealisme. Det fins også likhetstrekk mellom skildringa av frihetsfølelsen som det å kunne «danse på skaren» gir, og det nyutsprungne bjørketreet som «ør og levande» «siglde» over åsen. Også utsagnet «Flyg flyg, folehóv!» fra «Stutt er folars flygelov» har likheter med beskrivelsen av den luftige dansen på skaresnøen. Tematiseringa av barndom og

ungdom i disse tre dikta har alle et svev eller et sprang i seg som framhever den særegne erfaringa av vitalitet og nyfikenhet i tidlige faser av livet.

Leiken og latteren som en frisione for barnet kommer også til uttrykk i «Brøyteploegen». Mens siste strofen i «Ein skaremorgon» avsluttes med skildringa av barnet som «ler ved annakvart steg», åpner siste strofen av «Brøyteploegen» slik: «Ja, brøytebilen sopar. / Og gutungane ropar, / og jentungane ler». Guttenes rop og jentenes latter beskriver barns kommunikasjon og lek seg imellom. Som voksne lesere kan vi minnes vår barndoms begeistring over snøsprut og lek i snøen, og gjerne også skildringa av spenninga som skapes mellom jentene som ler og guttene som roper. Det voksne tilbakeblikket hos Vesaas er likevel ikke først og fremst nostalgisk orientert, det viser en evne til lydhørhet og respekt for barn og unges egen erfaringsverden.

Illustrasjonen til «Brøyteploegen» gir i omfang mest plass til å visualisere vinterskogen, bilvegen og brøyteploegens snøsprut. Barnefigurene er små, men likevel lette å få øye på. Tre av dem kommer til syne som svarte silhuetter langs brøytekanten der de vinker til bilene, to andre svartkledde figurer hopper og sklir nedover brøytekantene. Som i illustrasjonen til «Skaremorgon» får leiken karakter av frie svev. Den ene figuren er midt i et luftig hopp fra brøytekanten, den andre sklir i full fart nedover kanten.

Diktet om brøyteploegen har mange referanser til lyd, det skildrer rop, latter og brøytebilen som «sopar». Bildets beskrivelse av snøsprøyt og lek framkaller også andre sanselige fornemmelser, som å få snøsprut i ansiktet og renne i snøbakker. Slik forsterker illustrasjonen diktets flersanselige karakter. Sett i lys av ekfrastisk tenkning kan en si at illustrasjonen levendegjør og synliggjør diktets sceniske og sanselige element og utvider diktets performative skildring av barnas lek og rop.

Seksjonen med vårdikt innledes med to dikt av Moren Vesaas, «Små-lamma mine»<sup>82</sup> og «Eit lite lam»<sup>83</sup>, plassert på hver side i samme oppslag. «Stutt er folars flygelov» er også blant gruppa av vårdikt. Folunger er et vårtegn, slik lamunger er det.

<sup>82</sup> «Små-lamma mine» står med illustrasjon under tittelen «Lamma mine» i *Verden er stor* (1964), bokmålsutgave, fjerde bok, for andre halvdel av tredje skoleår. Diktet er utelatt i 1983-utgava. Det er ikke tatt med i forfatterens *Dikt i samling*.

<sup>83</sup> «Eit lite lam» står i *Dikt i samling*, men er ikke å finne i Egners leseverk. Det er trykt i *Folkeskolens sangbok*, utgitt av Gyldendal i 1958.

«Det var ein gong →» med skildringa av bjørka som får «nytt lauv» avrunder seksjonen.

I de to illustrerte dikta med lamunger som motiv er våren tydeligst markert gjennom fargebruken. Illustrasjonen til «Små-lamma mine», som har skogen som topografisk ramme, inneholder et stort grønt parti, og i bildefølget til «Eit lite lam» fins det et brunt felt som skal illudere en snøfri flekk på et jorde. Begge dikta knytter an til lammet som et velkjent motiv i sanger og dikt for barn, og i barnelitteraturen for øvrig.

I Egners lesebok oppgis det at «Små-lamma mine» kan synges etter melodien til «Hu, hei, kor er det vel lett og friskt oppå fjellet». Bildeboka har ikke inkludert melodireferanser, kanskje fordi bildebøker ikke har samme type performative funksjon som lesebøker. Mye tyder på at Moren Vesaas skreiv lesebokdikta blant anna med tanke på at de skulle kunne framføres i klasserommet gjennom opplesning, og i noen tilfeller som sang, og de kan derfor betegnes som klasseromspoesi med et performativt potensial.<sup>84</sup> Mange av hennes lesebokdikt egner seg også for utenatlæring. Bruken av rytme og symmetri er kjente virkemidler innenfor den klassiske *ars memoria*, og i lesebokdikta er bruken av slike virkemidler gjerne tenkt å ha en pedagogisk funksjon, ikke minst med tanke på å lære tekster utenat og som støtte i elevframføringer.

Bildebokas formidling av et intermedialt samband mellom ord og bilde innbyr til andre lesesituasjoner enn det leseboka gjør. Dersom bildeboka brukes som høytlesning sammen med barn, vil det det være naturlig å utvide høytlesinga med samtaler omkring ord og bilder. Da er det ikke bare virkemidler i teksten som kan ha en *ars memoria*-funksjon, men også visuelle virkemidler. Et eksempel er bruken av visuelle repetisjoner og visuelle kontraster i dikta om uglå og katten, et anna er kontrasten mellom bildet av ungfolen og arbeidshesten i «Stutt er folens flygelov». I begge tilfeller har illustrasjonenes spill med likheter og kontraster en memorerende

---

<sup>84</sup> Begrepet 'klasseromspoesi' har jeg henta fra Angela Sorby (2005) og hennes bok *Schoolroom Poets: Childhood, Performance, and the Place of American Poetry, 1865-1917*. Her presenteres et bredt utvalg amerikanske dikt som vant popularitet først og fremst gjennom bruk i skolen, og Sorby framhever at lærebøkene og undervisningspraksisen i denne tidsperioden vektla kunsten å resitere og memorere dikt framfor diktanalyser. På tilsvarende måte kan Moren Vesaas' lesebokdikt ha fungert som klasseromspoesi med en performativ og sosial funksjon.

funksjon. Et bilde kan også feste seg i minnet ved at visse motiv, farger eller slående detaljer blir spesielt framheva. En slik karakteristisk detalj er brilllemotivet i illustrasjonen til «Gamle, kloke fru Ugle» (ill.12). Bildet av uglas brillepar som henger på ei grein, er et overraskende grep som er lett å huske. Illustrasjonene til «Små-lamma mine» og «Eit lite lam» spiller på en annen type memoria-teknikk. De visuelle dyremotiva gjentar tekstens motiv uten å tilføre nye element, bortsett fra at fargene symboliserer vårtegna som synliggjør bokas årstidsstruktur. Redundansen som oppstår når bildet gjentar element i teksten, har da en repeterende funksjon.

Vesaas-diktet «Klukkanesundag» markerer bildebokas skifte fra vår til sommer. I teksten er det «solgangsvind» som gir tydeligst signal om årstida, og illustrasjonen forsterker dette elementet ved å skildre to sommerklede jenter med hver sin iskrem, der de sitter på tofta i «den gamle ferja».<sup>85</sup> «Klukkanesundag», bokas eneste sommerdikt, blir etterfulgt av to høstdikt av Moren Vesaas, «Tyttebær»<sup>86</sup> og «Jon og eplet».<sup>87</sup> De står side om side i bokas nest siste oppslag. Oppslaget framhever et «markens grøde»-motiv, der bærspanking og plukking av epler skaper en høstlig stemning.

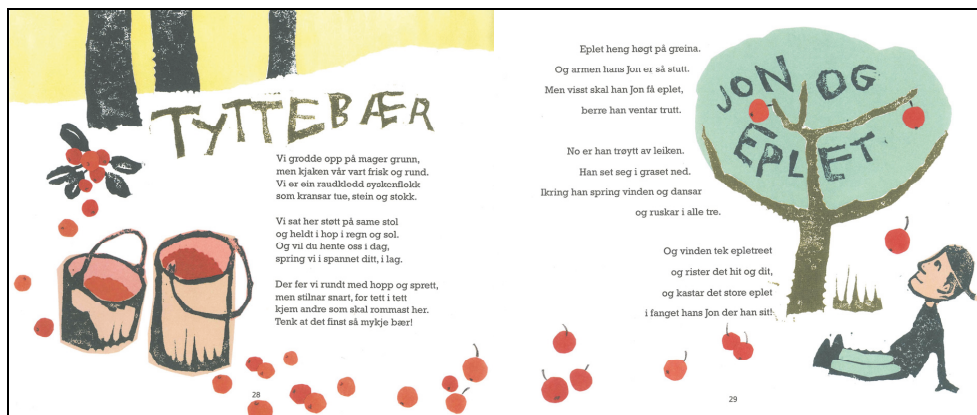
Vi-stemmen i «Tyttebær» blir tillagt menneskelige egenskaper: «Vi grodde opp på mager grunn, / men kjaken vår vart frisk og rund». Antropomorferinga forsterkes gjennom ord som «raudkledd syskenflokk». Ordvalget kan få leseren til å tenke på Elsa Beskows versfortelling i bildeboka *Putte i blåbærskogen*, som omtaler «tyttebærmamma så rund og fin / og fem små tyttebærjenter» (Beskow 1987, oppslag 9). Beskows tegninger beskriver tyttebærfamilien ved hjelp av rødklede menneskefigurer, men Belsviks illustrasjon til «Tyttebær» antropomorferer ikke bæra (ill. 17). De blir skildra gjennom stiliserte naturmotiv, og bildet framhever diktets naturmotiv, ikke tekstens vi-stemme. Bildet inkluderer likevel spor av mennesker. To bærspann anskueliggjør tekstens du-tiltale: «Og vil du hente oss i dag, / spring vi i spannet ditt, i lag».

---

<sup>85</sup> Se kapittel 3.2.3 for en mer utførlig analyse av «Klukkanesundag».

<sup>86</sup> «Tyttebær» står uten illustrasjon i *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei*, (1962), bokmålsutgave, femte bok, for første del av fjerde skoleår. Diktet er ikke med i neste utgave av *Hav og hei* (1964), men er tatt med i nynorskutgava av *Sør og nord i landet*, tredje bok for første del av tredje skoleår.

<sup>87</sup> «Jon og eplet» står med illustrasjon i *Hav og hei*, (1962/1964), bokmålsutgave, femte bok, for første del av fjerde skoleår.



Ill. 17: *Eg sette brillene på min katt*, s. 28-29.

«Jon og eplet» handler om en liten gutt som prøver å få tak i et eple som «heng høgt på greina». Det er vanskelig å nå opp og til slutt er det vinden som «kastar det store eplet / i fanget hans Jon der han sit!». Dette er det eneste av bildebokas Moren Vesaas-dikt som ikke har fast rytme. Diktet har balladerim i alle tre strofene, men de enkelte strofene har likevel ulik takt, rytme og verslengde. Variasjonen i strofenes form samspiller godt med diktets skildring av vindens urolige rytme. Også bildet av epler som faller og triller rundt på bakken, har et dynamisk preg (ill. 17). Blikkfanger er først og fremst gutten som ser oppmerksomt på eplet som er på vei ned i fanget hans. Her kan man øyne en dialog med den klassiske vitenskapsfortellinga om Newton og eplet, og det bidrar til å utvide diktets konnotasjonsfelt.<sup>88</sup>

Morgen og kveld som ringkomposisjon

Diktsamlinga toner ut i ei kveldsstemming med «Månen» av Halldis Moren Vesaas og «Når alt er rundt» av Tarjei Vesaas plassert side ved side i samme oppslag. «Månen» er representert i flere diktantologier og i læreverk for grunnskolen, og det er hyppig

<sup>88</sup> Historien om Isac Newtons oppdagelse av tyngdekrafta er å finne i mange fagtekster retta mot barn og unge. Et eksempel er Norges Forskningsråds nettside nysgjerriger.no, som forteller den slik: «Ein vakker haustdag låg nemleg Newton og lata seg i hagen. Brått fall eit eple ned på han. Newton kika opp. Eplet hadde tydelegvis losna frå treet han låg under. Men kvifor fall eplet egentleg ned, og ikkje opp?» (van der Wel 2009).



brukt i barnehager og skoler.<sup>89</sup> Diktet består av seks korte verselinjer i én enkelt strofe. Teksten spiller på forestillinga om «mannen i månen»:

### Månen

Månen er så gul og rund.  
 Auge har han, nase, munn.  
 Ingen bein, det eg kan sjå,  
 enda kan han stå og gå,  
 stå opp, gå ned, rund og gul.  
 Pytt, han trillar som eit hjul!

Diktet har fellestrekk med gåtedikt, i den forstand at svaret på hvilket fenomen diktet handler om, ligger i tittelen og diktets innledningsord. I *Diktboka. Om arbeid med poetiske tekstar i skolen* peker Per Olav Kaldestad og Hanne Knutsen på at det «sentrale i gåtespråket er *forunderleggjeringa* av kjende ting og fenomen», og de mener at nettopp denne form for underliggjøring kan være en viktig grunn til at gåtediktet synes å være utbredt i moderne diktskriving (2006, 130).<sup>90</sup> Gåtedikt for barn har også gjenklang i barns egen vitse- og gåtekultur, som ofte inneholder leik med ords betydninger og ei underliggjøring av ord og fenomen, slik også «Månen» gjør.

Diktet har mye til felles med rim- og regletradisjonen. Den stramme rytmen med tre trykksterke parrim som utgang på hver verselinje, gjør at diktet klinger godt i øret og egner seg for utenatlæring og framføring, også for ganske små barn. Illustrasjonen viser et stort rundt månefjes med øyne, nese og munn, og et lurt smil, og bildet konkretiserer slik diktets antropomorfiserende grep (ill. 18).

«Når alt er rundt», som er henta fra Vesaas' debutsamling *Kjeldene* (1946), er blant bildebokas tre Vesaas-dikt som ikke er brukt i Egners lesebøker. Men både innhold og form har trekk som er i dialog med barnepoesitradisjonen.

---

<sup>89</sup> «Månen» er ikke tatt med i forfatterens *Dikt i samling* og er heller ikke å finne i Egners leseverk. Diktet blei først trykt i *Bilder, rim og regler*, utgitt på Aschehoug i 1962. I nyere tid er diktet å finne på flere nettsteder om språk, litteratur og kultur retta mot barn, som [Pirion.no](http://Pirion.no) og [Skrivebua.no](http://Skrivebua.no).

<sup>90</sup> Jfr Sjklovskijs ofte siterte utsagn: «Kunstens virkemiddel er 'underliggjørelsens' virkemiddel» (1991, 16).

### Når alt er rundt

Den gode, gule månen  
står full og rund  
i djupe djupe blånen.

Ein liten trut på jord  
får møte mot ein annan.  
Utan ord.

Diktet åpner med en beskrivelse som ligner første verselinja i nabodiktet «Månen er så gul og rund». Fra tredje verselinje blir skildringa av fullmånen utdypa på en måte som gir teksten en nesten sublim klang, «i djupe djupe blånen». Det tette sambandet mellom enderimsparet «månen» og «blånen» illuderer ei draging mot noe uendelig og overveldende, og kanskje også trolldomsaktig. Den dype og runde klangen i å-lydene forsterker denne effekten. Diktets hyppige bruk av runde vokaler som o, u, å og ø, gir en lydlig vokalsamklang. Også som grafiske tegn gjenspeiler vokalbruken diktets skildring av hva som kan hende «når alt er rundt».

Andre strofe har en mer uhøytidelig tone. De morsomme analogiene diktet skaper mellom trutmunn, månen og det runde fører likevel ikke til at diktet mister sin sublim karakter. Evnen Vesaas har til å beskrive intensiteten i barn og unges erfaringsverden, som det er flere eksempler på i bildebokas diktutvalg, trer fram her. Andrestrofens beskrivelse av et ungt kyss under fullmånen sitrer av sanselighet. Siste verselinje understreker den ordløse, men sterkt sanselige erfaringa.

Illustrasjonen viser et kjørestepar under en gul fullmåne, et bilde som gjenspeiler dikets innhold (ill. 18). Forgrunnen er imidlertid dominert av element som ikke er å finne i diktet, to høyhus, et trafikkskilt og en svart katt på toppen av et søppelspann. Betrakternes blick blir dratt fra bybildet til nattehimmelen i det fjerne, og slik visualiserer illustrasjonens dybdeperspektiv den «djupe blånen». Belsviks introduksjon av et bymiljø skaper et produktivt brudd med det landlige miljøet som ellers preger de fleste av oppslaga. De urbane detaljene har en anti-idylliserende virkning som kompletterer diktet, men de kan også sees som et tilsvar til diktets

bevegelse fra sfærer i «djupe djupe blånen» til det mer jordnære i «ein liten trut på jord».<sup>91</sup>



Ill. 18: *Eg sette brillene på min katt*, s. 30-31.

Likheten mellom oppslaget to måneillustrasjoner blir balansert mot en viktig forskjell. Moren Vesaas' dikt har følge av en stor månefigur med menneskelige ansiktstrekk. I illustrasjonen til Vesaas-diktet spiller derimot repetisjoner av månens runde form en viktig rolle. Det runde trafikkskiltet og lokket på søppelspannet speiler måneformen, og trafikkskiltet i gult og svart gjentar fargekontrastene mellom månen og himmelen. Slik jeg ser det, har repetisjonene en visuell rimfunksjon som samspiller med diktets bruk av ord, klanger og bokstavtegn som kan assosieres med noe rundt. Trafikkskiltet er dessuten en visuell metafor, innkjøring forbudt-symbolet kan forstås som et tegn på at kjøresteparet i bakgrunnen vil være i fred.

Illustrasjonen understreker diktets sublimе karakter. Framstillinga av paret som stiliserte blå figurer under den lysende månen, forsterker orda «i djupe djupe blånen». Både tekst og bilde rommer en innsikt om at den sublimе erfaringa er flyktig. Teksten

<sup>91</sup> Belsvik fletter også inn urbane detaljer i sine illustrasjoner i bildeboka *Småsporven* (Garborg og Belsvik 2001). Illustrasjonene til bokas dikt fra *Haugtussa* (1895) har i hovedsak et pastoralt preg, men i noen av dem fins detaljer som høyspentmaster, en traktor, siloballer, et moderne skip og ei espressokanne på en gammel vedovn. Belsviks visuelle anakronismer står i et dynamisk spenningsforhold til den historiske og naturmessige konteksten for Garborgs dikt.

impliserer at øyeblikket der to små munnar møtes er kortvarig, og bildets urbane innslag initierer at den sublimе måneskinnsstemninga lett kan forstyrres.

Dette siste oppslaget er det eneste stedet i bildeboka der tekster av Moren Vesaas og Vesaas er plassert ved siden av hverandre. Utgangen markerer bokas prosjekt om å skape møtesteder mellom de to forfatternes tekster. Forskjeller mellom de to forfatternes tekster blir ikke viska ut, men sammenstillinga gjør at vi blir oppmerksom på fellestrekk.

Den sterke posisjonen de to forfatterne har i norsk litteratur er basert på deres diktning for voksne. *Eg sette brillene på min katt* synleggjør derfor ei side ved begge forfatterskap som ikke er så kjent fra før. Boka formidler tekster som allerede har hatt en rolle som barnepoesi i Egners lesebøker, men gjennom bildeboka blir lesebokdikta reaktualisert. I tillegg får tre Vesaas-dikt som ikke har vært brukt i Egners leseverk ei ny lesergruppe gjennom overføringa til bildebokmediet. Den intermediale konteksten åpner for at barn og voksne får muligheten til å forstå og erfare dikt av de to forfatterne på andre måter enn det man gjør når dikta står uten bildefølge.

#### 4.2.3 Ambivalente naturskildringer: *Når tussalusi kviskrar*

I *Når tussalusi kviskrar* møter vi det jeg kaller ambivalente naturskildringer.<sup>92</sup> Et viktig spørsmål er hvordan denne flertydigheten kommer til uttrykk i skildringer av dyr og naturlandskap. Analysene mine legger vekt på å undersøke hvordan de poetiske naturlandskapa formes i samspeilet mellom dikt, illustrasjoner og bokdesign.

Den første delen av analysen har et komparativt siktemål, der jeg først ser nærmere på fellestrekk og forskjeller mellom *Når tussalusi kviskrar* og *Eg sette brillene på min katt*. Dernest sammenligner jeg den illustrerte versjonen av Hauge-diktet «Regnbogane» med en annen illustrert versjon, fra bildeboka *Regnbogane*. Sammenligninga gir meg høve til å undersøke hvordan forskjellige illustrasjoner av samme dikt formidler ulike tolkninger og gir rom for ulike estetiske erfaringer. Den komparative seksjonen blir etterfulgt av et dypdykk i *Når tussalusi kviskrar* med

---

<sup>92</sup> I litteraturvitenskapelig sammenheng brukes gjerne 'ambivalens' og 'flertydighet' (eng. *ambiguity*) som betegnelse for ord, bilder og andre element i en litterær tekst som kan forstås og tolkes på ulike måter (Lothe, Refsum og Solberg 2007, 67).

nærlesinger, først av bokas paratekster, dernest av seks illustrerte enkeltdikt med dyr som hovedmotiv. Formålet er å undersøke hvordan diktas møte med illustrasjoner og ny grafisk design bevarer og fornyer tekstene og hvordan den visuelle konteksten åpner for at Hauges dikt kan kommunisere med barn og voksne.

### Komparative betraktninger

Utgivelsene av *Eg sette brillene på min katt* (2007) og *Når tussalusi kviskrar* (2008) var et ledd i Samlagets markering av hundreårsjubileene for henholdsvis Moren Vesaas og Hauge. Begge utgivelsene, som kom med ett års mellomrom, fikk støtte fra Norsk kulturfond og representerer forlagets satsing på å videreformidle dikt av kjente forfattere til nye generasjoner.

Valget av Belsvik som illustratør og Moseng som formgiver for begge bøkene understreker det tette sambandet mellom utgivelsene. I tillegg til at linotrykk og papirkollasj er brukt som illustrasjonsteknikk i begge, fins det visse likhetstrekk i layout, skriftdesign og fargetoner. Også utvalget av dikt betoner sammenhengen mellom de to utgivelsene, de fleste av dikta i begge bøkene framhever dyr og andre naturmotiv.

Det fins likevel vesentlige forskjeller i adaptasjonsprosessen for de to bøkene. Flertallet av dikta i *Eg sette brillene på min katt* er skrevet med tanke på barn som mottakere, mens tekstene i *Når tussalusi kviskrar* er henta fra diktsamlinger for voksne. Med unntak av alfabetversa har ikke Hauge skrevet dikt som er særskilt retta mot barn, men noen av dikta hans er seinere brukt på nytt i barnelitterære kontekster, som i læreverk for skolen og i diktantologier for barn.<sup>93</sup> Sammenligna med diktutvalget i *Eg sette brillene på min katt*, som er så sterkt fundert i tekster skrevet for Egners leseverk, har diktutvalget i *Når tussalusi kviskrar* en tydeligere crossover-funksjon.

Det er utgitt tre bildebøker med dikt av Hauge, *Regnbogane* (1983), *ABC* (1986/2008) og *Når tussalusi kviskrar* (2008). Den første, illustrert av Wenche Øyen,

---

<sup>93</sup> For eksempel inneholder antologien *Barnebokskatten. Nynorsk dikting for barn gjennom 120 år*. Bd. III (2003), redigert av Guri Vesaas, flere tekster av Hauge: 11 dikt fra *Regnbogane* (fire med illustrasjoner) og 10 dikt fra *ABC* (ett med illustrasjon). Ifølge etterordet er tekstene som heilhet valgt ut med tanke på barn i alderen 4 til 12 år.

består av dikt som Hauge selv valgte ut. Den andre er ei samling alfabetvers som blei til gjennom et samarbeid med Bodil Cappelen, som har illustrert abc-boka. Den kom ut på nytt i samband med hundreårsmarkeringa. Alfabetversa er skrevet med tanke på barneleseren, de to øvrige består av dikt som tidligere er publisert i ulike diktsamlinger for voksne. Adaptert til et bildebokmedium får disse dikta mulighet til å nå også barneleseren.

Ettersom *Regnbogane* og *Når tussalusi kviskrar* er utgitt med et mellomrom på heile 26 år, er det interessant å undersøke hva som er likt og ulikt i diktutvalg og i det estetiske uttrykket. Tekstene i *Regnbogane* er henta fra Hauges fire siste diktsamlinger som blei utgitt mellom 1961 og 1980, der han for det meste bruker frie vers og en fortetta, ordknapp uttrykksmåte.<sup>94</sup> Også *Når tussalusi kviskrar* har flest dikt fra den siste og modernistisk orienterte delen av forfatterskapet, men inneholder også tekster fra Hauges tre første diktsamlinger. De inneholder flest dikt i bunden form og står i en mer romantisk teksttradisjon enn de nyere Hauge-dikta.<sup>95</sup> Ved å inkludere dikt fra ulike perioder viser *Når tussalusi kviskrar* noe av bredden i Hauges forfatterskap. Utvalget kan sees i lys av nyere Hauge-forskning, som nyanserer forskjellene mellom den tradisjonalistiske og modernistiske delen av forfatterskapet (Karlsen 2000).<sup>96</sup> Tidlige Hauge-samlinger inneholder tendenser som skulle komme til å dominere i seinere diktsamlinger, mens de modernistiske diktsamlingene har eksempler på dikt i bunden form og dikt med romantiske trekk (Andersen 2002, 447).

Både *Regnbogane* og *Når tussalusi kviskrar* inneholder flest dikt fra samlinga *Dropar i austavind* (1966), som er kjent for sine mange korte dikt, for det meste i ubunden form med et konkret og hverdagsnært innhold. Slike nyenkle dikt, som Hauge og andre norske lyrikere utgir fra 1960-tallet og framover, blir ikke et tydelig innslag i

---

<sup>94</sup> Dikta i *Regnbogane* er henta fra fire diktsamlinger: *På ørnetuva* (1961), *Dropar i austavind* (1966), *Spør vinden* (1971) og *Janglestrå* (1980). 9 av 14 dikt er fra *Dropar i austavind*.

<sup>95</sup> Dikta i *Når tussalusi kviskrar* er henta fra fem ulike samlinger med et tidsspenn fra debutsamlinga i 1946 til den siste i 1980: *Glør i oska* (1946), *Under bergfallet* (1951), *Seint rodnar skog i djuvet* (1956), *Dropar i austavind* (1966), *Janglestrå* (1980). 7 av 14 dikt er fra *Dropar i austavind*.

<sup>96</sup> I doktoravhandlinga *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav. H. Hauges romantiske metapoesei* framhever Ole Karlsen at Hauge også i siste delen av forfatterskapet skriver dikt som er prega av romantisk organismemetamorfiikk, særlig gjennom bruken av blomster- og tremetaforer. Hauges sonetter viser at han fortsetter å skrive dikt i bunden form også i de seinere diktsamlingene (Karlsen 2000, 349-350).

barnepoesien før på 1980-tallet (Mjør 1996, 186). Utgivelsen av *Regnbogane* i 1983, som samme år blei tildelt Nynorsk barnelitteraturpris, skjer altså i en periode der flere norske forfattere, blant andre Einar Økland, Ragnar Hovland og Arild Nyquist, utgir barnepoesi i et modernistisk formspråk, og flere av disse dikta kan betegnes som nyenkle. Parallelt med denne utviklinga blir skillelinjene mellom dikt for voksne og dikt for barn mindre markant, blant anna som følge av at flere sentrale forfattere veksler mellom å skrive for barn og for voksne (Birkeland, Risa og Vold 2018, 378).

De nye tendensene i barnepoesien på 1980-tallet kan forklare noe av grunnen til at tida da var moden for å utgi bildeboka *Regnbogane* med nyenkle Hauge-dikt. I sin Hauge-biografi hevder Knut Olav Åmås at det virker som om barndommen ikke var et viktig tema for forfatteren: «Den er fråverande i alle dikta hans, og han snakkar yttarst sjeldan om den. [...] [D]et er noko demonstrativt vaksent og noko for tidleg vaksent ved Olav H. Hauge» (2004, 19). Gjennom bildebokanalysene vil jeg undersøke hvorvidt og hvordan dikt av Hauge likevel kan romme et barneperspektiv, selv om barn eller barndom ikke blir tematisert eksplisitt. Viser overføringa av Hauges dikt til bildebøker at diktninga hans ikke står så fjernt fra barndomserfaringer som Åmås hevder?

I *Regnbogane* gir ikke designet av bokas omslag noen spesielle føringer med hensyn til intenderte mottakergrupper. Boka har ingen baksidetekst, og illustrasjonene på ytterpermene gir ikke signal om at den henvender seg til barn. Som visuelt motiv møter barnet oss likevel tidlig i boka. En stor fargeakvarell med et uttrykksfullt ansiktsportrett av ei ung jente fyller heile venstre side av tittelsideoppslaget, et grep som gir barnemotivet en sentral plass i bokas inngangsparti. I de øvrige illustrasjonene finner vi åtte andre eksempler på at barn er brukt som et viktig motiv. I *Når tussalusi kviskrar* er barn brukt som motiv i åtte diktillustrasjoner. Den hyppige bruken av barnet som visuelt motiv bidrar til å skape identifikasjonsfigurer for barneleseren, og for den voksne leseren vil de samme motiva ha potensial til å bringe barnet og barndomserfaringer inn i leseropplevelsen.

Også diktutvalget bidrar til å styrke barneperspektivet. Mens dyr er et hovedmotiv i *Når tussalusi kviskrar*, er årstidsmotivet gjennomgående i *Regnbogane*. Begge bøkene inneholder altså dikt med motiv som er sterkt representert i

barnepoesien. Tre enkeltdikt er representert i begge bøkene, «Katten» og «Regnbogane» fra *Dropar i austavind* (1966) og «Svevn» fra *Janglestrå* (1980). I ekfraselesningene i kapittel 3.2.1 sammenligner jeg Øyens og Belsviks illustrasjoner til «Katten», mens jeg i dette kapitlet undersøker hvordan ulike illustrasjoner av «Regnbogane» gir rom for ulike tolkninger og estetiske erfaringer av samme dikt. Diktet beskriver tre ulike regnbuer over tre korte strofer:

### Regnbogane

Tri regnbogar –  
bru yver bru!  
Kvar skal me draga,  
meiner du?

Den fyrste gjeng visst  
til paradis,  
den andre endar  
i snø og is.

Den tredje? Den kom då  
denne veg,  
beint ned i hagen  
med deg og meg!

De tre strofene beskriver tre ulike regnbuer som leder til tre ulike steder. Tretallsstrukturen gir assosiasjoner til tretallets rolle i eventyrsjangeren. Formmessig er diktet også i dialog med folkevisa, en annen litterær sjanger med muntlig opphav. Balladerim, bruk av replikker og et fast mønster av gjentakelser er alle trekk som minner om folkeviseformen. Diktet kan likevel plasseres blant Hauge-dikt med en modernistisk, nyenkel stil. Det er kort, uten fast rytme og bygd opp omkring ett hovedmotiv. Dette er trekk som er typisk for Hauges nyenkle poesi.

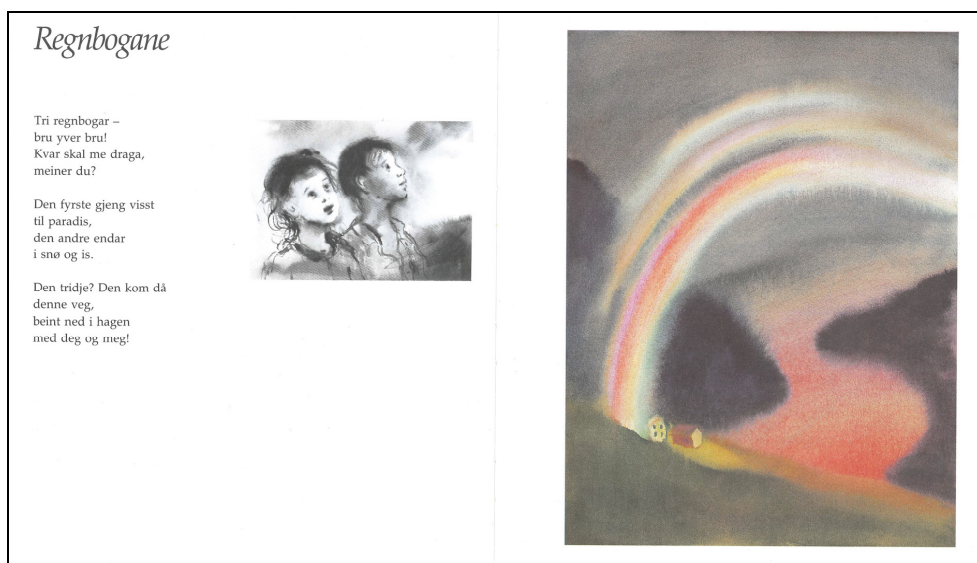
Tidlig i første strofe knyttes de tre regnbuene til en brometafor, «bru yver bru», og dessuten til et veivalg. Du-formen i spørsmålet «Kvar skal me draga, / meiner du?» bringer leseren inn i veivalget, og spørsmålet gir teksten en dialogisk karakter. I andre strofe får diktet et mer eksistensielt preg. Når den ene regnbuen går til paradis og den andre ender i snø og is, uttrykker det en tanke om at veivalget kan bli skjebnesvangert, men også en tanke om at regnbuene er fjerne. Den tredje regnbuen signaliserer



imidlertid et nærvær, da den går «beint ned i hagen / med deg og meg!». Her får skildringa av regnbuen karakter av noe som angår vår egen hverdag.

Selv om Huges tekst ikke er skrevet for barn, har diktet likevel trekk som knytter det til en barnpoetisk tradisjon. Tretallsstrukturen og bruken av enderim i korte vers og strofer har gjenklang i tradisjonell barnepoesi, mens undringa over regnbuefenomenet er i kontakt med den moderne og reflekterende greina av barnepoesien. Diktets dialogstil gir det en kommunikativ form som også kan appellere til barneleseren. I sum åpner de mange barnpoetiske trekka i dette Hauge-diktet for å inkludere barneleseren, og det er derfor ikke overraskende at diktet er tatt inn i begge bildebokutgivelsene.

Hvordan er det så å møte diktet «Regnbogane» i bildebøker? Hvilken betydning har bokdesign, layout og illustrasjoner for måten vi tolker og erfarer diktet på? Dette er sentrale spørsmål i drøftinga av hvordan diktet framstår i bildebøkene *Regnbogane* og *Når tussalusi kviskrar*.



Ill. 19: *Regnbogane*, oppslag 11.

De to akvarellene som illustrerer titteldiktet i *Regnbogane*, er forskjellige både i størrelse, fargebruk og innhold (ill. 19). Det minste, som er i gråtoner, viser et portrett

av to barn, og det største framhever en stor regnbue i farger. Barna i gråtonebildet har blikket vendt oppover mot himmelen, og det virker som om de ser i retninga av regnbuemotivet i farger på motstående side. Ved å formidle regnbuefenomenet gjennom de to barnas blikk knytter Øyen diktet til barns undring og utforskertrang.



Ill. 20: *Når tussalusi kviskrar*, s. 10-11.

Belsviks visuelle tolkning av det samme diktet gir andre assosiasjoner (ill. 20). Bildet av to barnefigurer som sklir nedover ei regnbuebro, er prega av fart, glede og barnlig leik. Håret står rett til værs, og sammen med fartsstriper gir de visuelle detaljene inntrykk av barn som fryder seg over leiken. Regnbuesklia representerer et fantastisk element i kontrast til det jordnære bildet av tunet der regnbuen ender. De to øvrige buene er plassert i bakgrunnen, vi ser dem på avstand uten å øyne hvor de ender.

Oppsummerende kan man si at mens Øyens illustrasjon forsterker det undrende aspektet ved diktet, bidrar Belsviks tolkning først og fremst til å understreke og utvide diktets språklige leik med regnbuemotivet. Øyen er blitt karakterisert som en ekspresjonistisk bildebokkunstner som i stor grad visualiserer følelser og indre opplevelser (Birkeland og Storaas 1993, 170), en stil som også karakteriserer hennes akvareller i *Regnbogane*. Til sammenligning har kombinasjonen av linotrykk og papirklipp i *Når tussalusi kviskrar* et mer stilisert og leikent uttrykk som gir assosiasjoner til barns tegnemåte og formingsaktiviteter.

Et markant fellestrekk er den tydelige rollen barnefigurene har. De visuelle barnemotiva åpner for å kunne erfare et barneperspektiv også i Hauges dikt. De to bildebokutgivelsene synes dermed å motsi eller i alle fall å nyansere Åmås' (2004, 19) påstand om at Hauges diktning ikke synes å inkludere barns erfaringsverden .

*Når tussalusi kviskrar*: paratekster og dikt om dyr



Ill. 21: *Når tussalusi kviskrar*, forside og bakside.

Fra det komparative blikket på ulike bildebøker går jeg over til å fokusere særskilt på dyremotivet i *Når tussalusi kviskrar*, og jeg starter med å undersøke hvordan paratekstene rammer inn dette motivet.

Det tydeligste blikkfanget på forsidebildet er det insektslignende vesenet som kommer til syne mellom noen steiner (ill. 21). Kombinert med bokas tittel peker motivet mot «tussalusi» som «kviskrar». Tussalusa rammes inn av en skumringsaktig naturscene som har både noe foruroligende og forlokkende ved seg.

Bokas baksidetekst nevner også «vesle tussalusi», men her presenteres dette vesenet som del av et mangfoldig dyreunivers:

Kva katten, bukken, grisen og hanen har å seie om matvanene sine, kan du lese meir om i denne boka. Du treffer også på andre rare dyr og skapningar, som beveren, tordivelen, ugla, piggsvinet, og ikkje minst: vesle tussalusi. (*Når tussalusi kviskrar* 2008, baksidetekst)

Opplistinga av dyr er en måte å kommunisere med barneleseren på, men den er også interessant for lesere som kjenner Hauges diktning fra før. Hauge-forskere har pekt på at blomster og trær er de mest brukte naturmotiva i forfatterskapet (Karlsen 2000, 349). Men bildeboka viser at dyremotivet har en ikke ubetydelig plass i diktninga hans.

Baksideteksten poengterer 100-årsmarkeringa for Hauges fødsel: «Det er Olav H. Hauge som har skrive desse dikta. Han var fruktdyrkar i Ulvik, og skreiv mange dikt om det han såg i bygda si og hagen sin. I år er det 100 år sidan Hauge vart fødd». De korte setningene og den parataktiske skrivemåten gir inntrykk av at teksten henvender seg til barn. Introduksjonen av Hauges tilknytning til landskapet og bygda han bodde i, danner ei stedsramme for bokas dyremotiv.

Bokas paratekster omfatter et lite prologbilde som viser ei jente med et forventningsfullt blikk. Plasseringa gjør at det virker som om jenta ser mot innholdsfortegnelsen på motstående side, klar til å lese eller lytte til dikta. Seinere i boka dukker dette motivet opp igjen som en del av illustrasjonen til diktet «Gauken», og slik skapes det analogier mellom det å lytte til lyden av et dikt og det å lytte til lyden av gjøkesang. Paratekstene inneholder også et epilogbilde på kolofonsida i slutten av boka (ill. 3). Som nevnt i kapittel 3 gjentar epilogbildet motivet av den grådige og fryktinngytende katten fra illustrasjonen til diktet «Ein fabel» (se ill. 23).<sup>97</sup> Sett i sammenheng markerer prolog- og epilogbildet noe av bokas flerstemthet, i spennet mellom stille lydhørhet og burleske overdrivelser.

Også sidelayout og grafisk formgiving kan regnes som en del av bokas innpakning og paratekstuelle grep. Alle de 14 illustrerte dikta er presentert på ei dobbeltside, men designet av hvert enkelt oppslag varierer. Noen dikt er montert inn i selve illustrasjonen, andre er plassert på ei side for seg selv med hvit bakgrunn, noen er plassert på høyre side av oppslaget, andre på venstre. De ulike layout-løsningene bidrar til å skape variasjon i det estetiske uttrykket for bildeboka som heilhet, men er også et grep for å framheve særtrekk for de enkelte dikta.

---

<sup>97</sup> I kapittel 3.2.1 drøfter jeg hvordan kolofonsidas kattevignett står i kontrast til illustrasjonen av katten «som er varast i garden», som det heter i åpningsdiktet «Katten».

Det er også variasjon i den grafiske formgivinga av dikttitle. Noen titler er skrevet med majuskler, andre med minuskler, og i noen veksler skriftbildet mellom de to variantene. Skrivemåten gir assosiasjoner til en fase i barns skriftutvikling der barna gjerne veksler vilkårlig mellom å bruke store og små bokstaver. Variasjonen i dikttitlenes bokstavuttrykk fungerer derfor som et barnelitterært signal.

Noen titler har figurlike trekk som samspiller med innholdet i det enkelte diktet. Denne typen samspill blir kommentert i Genettes paratekstteori: «[T]ypographical choices may provide indirect commentary on the texts they affect» (Genette 1997a, 34). Utforminga av tittelen «Piggsvinet» er et eksempel. Bokstaven 'i' står fram med høye og spisse majuskler som ligner pigger. Et anna eksempel er designet av ordet «tussalusi» på bokas forside. Ordet er forma med bokstaver som ser ut til å kravle bortover i ujevnt spor. Den visuelle framhevinga av s-bokstaven gir assosiasjoner til s-lydens hviskekarakter, et trekk som blir forsterka gjennom sammenhengen mellom orda «tussalusi» og «kviskrar» (se ill. 21). Bokstavutforminga er en pendant til bildeboka *ABC*, der Bodil Cappelens visuelle design av bokstavformer korresponderer med Hauges alfabetvers. Eva Jensen (2008), som selv har skrevet dikt i en kunst-abc, poengterer at Hauge i flere tilfeller bruker bokstavens form som inngang til et abc-vers. Bokstavfasongen blir da «dobbelbotna, slik at ein assosierer til menneskelege karaktertrekk på same tid som ein tenkjer på bokstaven» (Jensen 2008, 169). Jensens alfabetdikt i *Alle i Alta kan* (2000)<sup>98</sup> er illustrert av Belsvik og hennes erfaringer med å visualisere en kunst-abc har kanskje spilt en rolle for formgivinga av titler både i *Eg sette brillene på min katt* og *Når tussalusi kviskrar*. I begge bøkene har titlenes bokstavutforming en betydningsbærende og sanselig funksjon.

Titteldiktet: «Det er ikkje so fårleg»

Tittelen *Når tussalusi kviskrar* er henta fra den nest siste verselinja i det korte diktet «Det er ikkje so fårleg».

---

<sup>98</sup> Jensen har gitt ut det som er blitt kalt en bildeboktrilogi om bokstaver, tall og farger: *Alle i Alta kan* (2000), *Tre høns på plenen og fire egg* (2002) og *Alt kan begynne med kvitt* (2004), alle med parallellutgaver på bokmål og nynorsk. Den første er illustrert av Belsvik, de to siste er illustrert av Gry Moursund.

### Det er ikkje so fårleg

Det er ikkje so fårleg  
um grashoppa skjerper ljåen.  
Men når tussalusi kviskrar,  
skal du akta deg.

Det er noe urovekkende ved småkrypet på forsidebildet, ei stemning som har gjenklang i diktets advarende ord om å akte seg for tussalusas hvisking. Zoologisk sett tilhører tussalusa et insektlignende krepsdyr som ofte holder til under steiner. Dette vanlige småkrypet fins det flere norske navn for, det mest kjente er gjerne skrukketroll.<sup>99</sup> Tussalusa er ufarlig, men slike småkryp kan som kjent vekke både ubehag og fascinasjon. Ved å framstille tussalusa som et fantasikryp med lange følehorn og store lysende øyne, bringer illustrasjonen inn et fiksjonselement som ikke er så tydelig i Hauges tekst, men som kanskje likevel er antyda gjennom betegnelsen tussalus. Ordet ‘tusse’, som kan bety underjordisk vesen, jotne eller troll, gir assosiasjonen til noe trolldomsaktig som gjenspeiles i illustrasjonen. Gjennom fargebruk og motiv skaper Belsvik ei stemning der tussmørket framtrer som en overgangssone med rom for både spennende og skremmende erfaringer.

Diktets gresshoppesfigur er ikke synliggjort verken på forsidebildet eller i bildefølget til titteldiktet, men den kan likevel sies å være implisitt til stede gjennom skildringa av et kveldsmørke. Vi hører gresshoppene oftere enn vi ser dem, og når mørket faller på, blir lyden sterkere. Slik lar kveldsstemninga i de to illustrasjonene oss ane at gresshoppene «skjerper ljåen». Diktet poengterer at det likevel ikke er gresshoppesangen vi skal uroe oss for. Det er når tussalusa «kviskrar» vi skal akte oss. Diktet knytter slik det hørbare og tydelige til en trygg sfære, og det dunkle, skjulte og knapt hørbare til det utrygge.

Illustrasjonen framhever en barneskikkelse, et element som ikke er med på forsidebildet, og som heller ikke er nevnt i teksten (ill. 22). Her har illustratøren brukt en barneskikkelse for å gestalte diktets henvendelse til et ‘du’. Ettersom barnet har et ansiktsuttrykk som signaliserer aktsom lytting, kan vi med støtte i teksten forestille oss

---

<sup>99</sup> Andre navn er benkebiter, munkebille, munkelus, kaffebille, kaffelus, paddelus, flasketroll, moldokse o.fl.

at det er tussalusa si hvisking barnet hører. Slik oversetter illustrasjonen diktets lydlige metaforikk til et visuelt uttrykk. Med barnet som identifikasjonsfigur bygger illustrasjonen også inn et visst fortellingselement som åpner for flere spørsmål. Hvor kommer barnet fra og hvor skal det? Hva tenker barnet om tussalusa? Kan det høre hva tussalusa hvisker? Ettersom bildeboka egner seg for høytlesing og samtaler mellom barn og voksne, vil den kunne invitere til å fabulere videre rundt narrativer som springer ut av samspillet mellom ord og bilder.



Ill. 22: *Når tussalusi kviskrar*, s. 16-17.

Det korte diktet er gjengitt med store fonter på en åpen og rein flate, bare med et par unnselige dekorelement. Ikke ulikt Vesaas-diktet «Fiske på isen», kan tussalusa-diktet betraktes som ikonisk projisering, som ifølge Lund kan defineres som «verbale tekstlar som gestaltar opplevelsen av ett begränsat synsfält som vore det en tavla». (2002b, 184). Tekstsida gir dermed rom for å erfare og dvele ved diktets ikoniske form, samtidig som illustrasjonen på motstående side bringer teksten inn i nye narrative rom.

### Et dikt i dialog med dyrefabelen

I Hauges *Dikt i samling* (1993) er «Ein fabel» plassert som en del av debutsamlinga *Glør i oska* (1946).<sup>100</sup> Teksten er altså blant Hauges tidligste dikt. Tittelen bringer

<sup>100</sup> Første utgave av *Dikt i samling* blei utgitt i 1972. Nye utgaver ble supplert med tidligere upubliserte tekster. Hauge prøvde å plassere nykommertekstene inn i de enkeltsamlingene som i tid stemte best

diktet inn i en folkediktningstradisjon, og i samsvar med klassiske karakteristika for fabelen rommer diktet et typegalleri av dyrefigurer med divergerende holdninger og vaner. Den første strofen presenterer fire dyr, en katt, en bukk, en gris og en hane i samtale om sine ulike matvaner. I de fire neste strofene portretteres hvert enkelt dyr gjennom hva de liker å spise. Katten foretrekker «mjølk og mus», hanen «makk», bukken «gras og lauv», og grisen «åt det han fann». Diktets hovedpoeng er imidlertid knytta til hvilke holdninger dyra viser overfor de andres matvaner, og slik blir hybris-motivet tydelig, særlig hos den stolte hanen, slik det skildres i andre og tredje strofe:

Maten er mjølk  
og mus, sa katten.  
Men då sku du set  
hanen vart stratten.

Maten er makk, takk;  
lite vit  
har dei som noko  
anna et.

Ved å poengtere noen av dyras hovmod overfor andres vaner, speiler diktet fabelsjangerens moralfilosofiske avsløring av menneskelige svakheter. Grisen er den måteholdne helten, som tar til takke med å spise det han finner, «endå han med / var ein adelsmann». Slik gir diktet signal om *mundus inversus*, en leik med omsnudde roller som er typisk for karnevalessk litteratur, litterære tekster som låner trekk fra en folkelig latterkultur med røtter i karnevalstradisjonen (Bakhtin 2017).

Også diktets fokus på mat kan knyttes til et sentralt aspekt i karnevalismen (Bakhtin 2017, 218). Huges skjemt med temaet matvaner forsterkes gjennom Belsviks visuelle tolkning (ill. 23). Katten med et skrekkinngytende gap i ferd med å sluke ei mus er det tydeligste eksemplet på bildets burleske stil. Også de andre dyrekarakterene er framstilt med overdrevne trekk. Den drøvtyggende bukken som «jorta so skjegget riste», viser et leende gap med rester av gress og løv, og hanen er skildra med strenge øyne, stolt hanekam og en sprellende makk i nebbet. Grisen, som

---

med tidspunktet da dikta opprinnelig blei skrevet (Åmås 2004, 507). De fleste dikta fra *Når tussalusi kviskrar* er med i førsteutgava av *Dikt i samling*. Unntaka er «Katten», «Svevn» og «Tvo båtar på fjorden», som dukka opp i 1980, og «Ein fabel», som kom inn i 1993-utgava.



«var ein adelsmann» har komisk nok fått den mest unnselige plassen i bildet, nederst i et hjørne, der den roter rundt i det han måtte finne av noe spiselig. Belsviks illustrasjoner utdyper de burleske trekka som antydes i diktet.



Ill. 23: *Når tussalusi kviskrar*, s. 12-13.

Den karnevaleske estetikken i dikt og illustrasjon kan sees i lys av barns egen tekstkultur, der leiken med overdrivelser og opprøret mot etablerte roller og regler er typiske trekk. Thomas betegner den freidige og løsslupne stilen i barns egenproduserte tekster som «playground poetry» (2007b, 42), mens han karakteriserer lignende trekk i dikt for barn skrevet av voksne som «domesticated playground poetry—the literary, adult-produced analog to playground poetry» (82).<sup>101</sup> Slik «Ein fabel» framtrer, har det preg av «domesticated playground poetry», diktet kommuniserer godt med karnevaleske trekk i barns egen tekstkultur. Den erfarne Hauge-leseren vil på sin side kunne se diktet som et eksempel på en karnevalesk stil som skiller seg fra uttrykksmåten i de mer kjente delene av forfatterens diktning.

<sup>101</sup> Kapitlet «Child Poets and the Poetry of the Playground» fra *Poetry's Playground* (Thomas 2007b) er oversatt til dansk med tittelen «Børnedigtere og skolegårdsdigtning» (Thomas 2008). Her er betegnelsen «playground poetry» oversatt dels med 'skolegårdsdigtning' og dels med 'legepladsdigtning'. Begge betegnelsene viser til barns egenproduserte tekster som utfolder seg på arenaer utenfor de voksnes kontroll.

## Dikt om tordivelen, pinnsvinet, ugla og gjøken

«Ein fabel» skiller seg ut som det mest leikne og humoristiske diktet i boka. De fire neste jeg analyserer, «Lat meg gjera som tordivelen», «Piggsvinet», «Ugla» og «Gauken», er dikt om dyr som aksentuerer motstridende følelser og erfaringer, slik også titteldiktet gjør. Naturobservasjoner relateres til menneskelige erfaringer i spennet mellom fascinasjon og frykt, ro og uro, sorg og glede. Analysene drøfter i hvilken grad illustrasjonene speiler, nyanserer eller motsier ambivalente trekk i diktas dyreskildringer, og hvordan de bidrar til å transformere tekstene til barnepoesi.

«Lat meg gjera som tordivelen», et ustrofisk dikt fra *Dropar i austavind* (1966), representerer, sammen med diktet om tussalusa, samlingas to tekster om småkryp. Diktet om tordivelen, en gjødselbille som tilhører en art av skarabéer, har klare referanser til denne artens levevis. De to siste verselinjene viser til hvordan tordivelen, etter å ha overvintra i jordganger under dunger av dyremøkk, kommer krypende ut av «mykdungen». Det ellers alvorstunge diktet får dermed en lys utgang:

### Lat meg gjera som tordivelen

Sorgene legg seg yver meg  
og klemmer meg ned i ei varm boslege.  
Lat meg likevel røra på meg,  
prøva kreftene, letta på torvone –  
lat meg gjera som tordivelen  
når han ein vårdag grev seg ut or mykdungen.

Innledninga, som personifiserer jeg-instansens sorger, har en klaustrofobisk karakter, særlig i andre verselinje, som beskriver hvordan jeg-et føler seg klemt ned «i ei varm boslege». Ordet «boslege» er sannsynligvis ei sammensetning av det nynorske ordet ‘bos’, som betyr sengehalm eller smått avfall, og ‘lege’, som kan bety sengeleie eller liggende stilling. Betydningsinnholdet har sammenheng med «mykdungen», eller ‘møkkadungen’, som tilholdssted for tordivler. Når sorgmetaforene blir knytta til tordivelens vinterdvale under dunger av møkk, blir de et sterkt bilde på tunge tanker.

Stillstanden blir imidlertid brutt allerede i tredje verselinje. Orda «likevel» og «røra på meg» varsler om et vendepunkt, som blir fulgt opp av en enda tydeligere modus av handlekraft, «prøva kreftene, letta på torvone». Resten av diktet handler om en prøvende vei ut av stengselet. Diktet toner ut med en repetisjon av similen i tittelen,

«lat meg gjera som tordivelen», en gjentakelse som understreker sammenhengen mellom diktjeget og tordivelen. Imperativformen skaper en myndig tone, og tordivelens vei ut av «mykdungen» blir et eksempel til etterfølgelse.

Tordivelen er en dyreart som i likhet med andre skarabéer ofte dukker opp i myter, sagn og eventyr. Tordivelens mytiske funksjon er ikke referert til direkte i Hauges dikt, men fortolkninga av tekstens bildebruk kan likevel settes i sammenheng med forestillinger om skarabéen som symbol for de regenererende kreftene i naturen. Symbolfunksjonen er forankra i det faktum at gjødselbillenes tar med seg ekskrementer til huler under bakken, der de overvintrer og forpupper seg inntil de våkner til live om våren. I egyptisk mytologi blei skarabéamuletter blant anna brukt som gravutstyr i mumienes kister som tegn på håp om gjenfødelse til evig liv. I gammelegyptisk kultur blei billen også assosiert med solas evne til å fornye seg selv hver dag (Bettum 2017). Tordivelmotive som bilde på ny livskraft får ekstra tyngde om det blir lest i lys av tradisjonell skarabésymbolikk.



Ill. 24: *Når tussalusi kviskrar*, s 8-9.

Illustrasjonen konkretiserer tordivelmotive (ill. 24). En tordivel som kryper ut av «mykdungen» fyller heile venstresida av oppslaget. Ordet «vårdag» får en visuell parallell i hestehov og vårsol, og den rosa bakgrunnsfargen gir illustrasjonen en lett og varm grunntone som har gjenklang i diktets lyse avslutning. Ei rosa fargestripe på tordivelens rygg understreker overgangen fra livet i mørke jordganger til varm vårsol i

det fri. Overføringa av et språklig bilde til et visuelt dyremotiv framhever tekstens implisitte naturreferanser.

På oppslaget teksts side er det felt inn et bilde av et barn på sykkel uten hendene på styret. Sykkelmotivet er ikke direkte forankra i diktet, men det blir likevel en visuell metafor for tekstens vendepunkt: «Lat meg likevel røra på meg, / prøva kreftene». Illustrasjonen formidler en gjenkjennelig barnlig glede ved å kunne prøve kreftene på sykkelen en vårdag. Den visuelle transformasjonen av diktets bildespråk går dermed to veier, bildet av tordivelen konkretiserer diktets metaforikk, mens sykkelmotivet tilfører en ny visuell metafor.

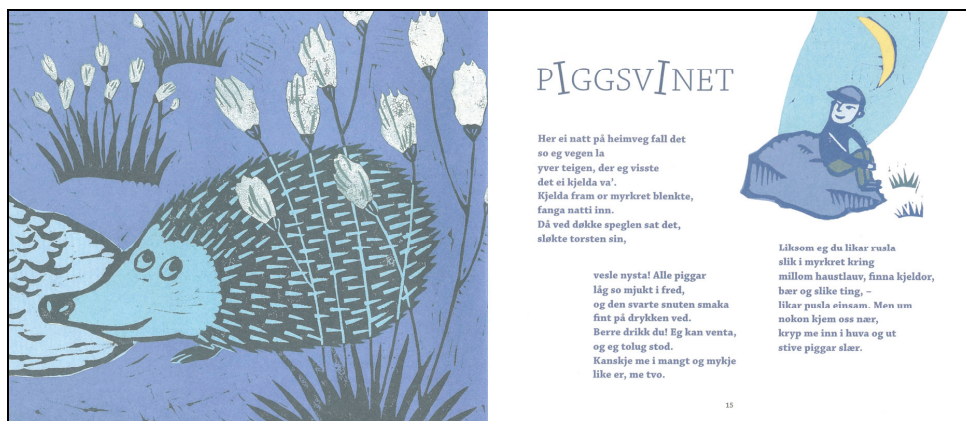
Bruken av insekter og småkryp som motiv i dikt for barn kan ha en identifiserende funksjon, barneleseren kan kjenne seg igjen i rollen som liten blant større skapninger (Birkeland og Storaas 1993, 126). På lignende vis kobler Belsviks illustrasjon tordivelmotivet til barns erfaringsverden. Bildet som formidler barnets sykkelfryd, knyttes metaforisk sammen med bildet av tordivelen som kryper ut av sitt vinterhi. Bildefølget demper tekstens alvorstunge innledning og forsterker den lyse utgangen.

Formidla gjennom en litterær samtale mellom barn og voksne kan det illustrerte diktet bli utgangspunkt for å snakke om tordivelen som naturfenomen, som poetisk bilde og som mytologisk figur. Diktets skifte fra sorg til glede kan også knyttes til barns egne erfaringer med skiftende følelser, og vårmotivet i tekst og bilder gir rom for å snakke om ulike erfaringer med denne årstida. Adaptasjonen til bildebok åpner altså for å se diktet i lys av barns erfaringer og spørsmål.

Som i diktet om tordivelen, skapes det i «Piggsvinet», fra *Under bergfallet* (1951), en tett analogi mellom et dikt-jeg og et dyr. Diktet, som består av tre strofer med åtte verselinjer i hver, representerer et av bildebokas lengste. Første strofen forteller om hvordan jeget «ei natt på heimveg» blir oppmerksom på et pinnsvin ved en vannkilde. I andre strofe beskrives pinnsvinet: «Alle piggar / låg så mjukt i fred, / og den svarte snuten smaka / fint på drykken ved.» Her trer analogien mellom jeget og pinnsvinet fram: «Kanskje me i mangt og mykje / like er, me tvo». Den siste strofen utdyper analogien:

Liksom eg du likar rusla  
slik i myrkret kring  
millom haustlauv, finna kjeldor,  
bær og slike ting, -  
likar pusla einsam. Men um  
nokon kjem oss nær,  
kryp me inn i huva og ut  
stive piggar slær.

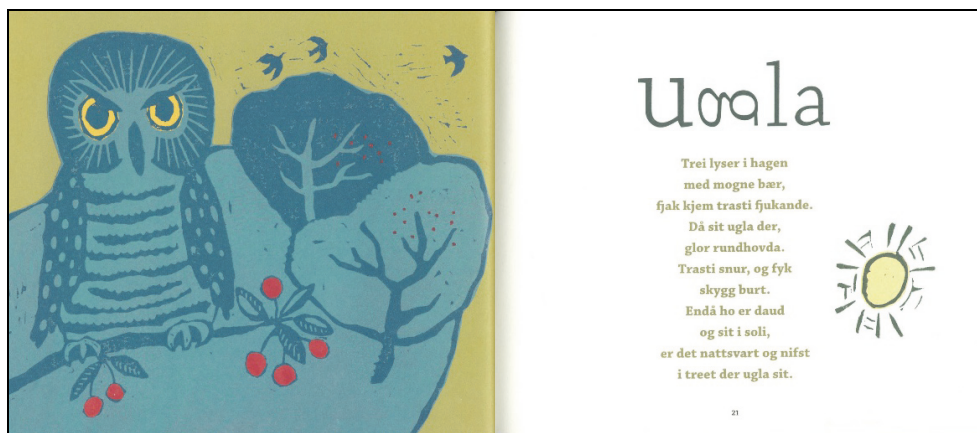
Dikt-jeget identifiserer seg med pinnsvinets skyhet og søken etter trygghet på stille stier, men også med dyrets pigger som et vern mot andre. Men som i diktet om tordivelen, finner vi også konkrete naturobservasjoner om dyrets utseende og levemåte.



Ill. 25: «Når tussalusi kviskrar», s 14-15.

Den store pinnsvinfiguren som fyller det meste av illustrasjonen, har et forsiktig og vennlig ansiktsuttrykk, men også piggene, tegnet for frykt og forsvar, er godt synlig (ill. 25). Slik formidler bildet en kombinasjon av det trygge og det potensielt utrygge i samme bilde. Illustrasjonen visualiserer også tekstens poeng om en samhörighet mellom dikt-jeget og pinnsvinet. Bildet av personen som ser oppmerksomt mot pinnsvinet, samtidig som han holder seg respektfullt på avstand, skildrer en samhörighet mellom menneske og dyr som barneleseren formodentlig vil kunne identifisere seg med.

Bokas to dikt om fugler, «Ugla» og «Gauken», inneholder verken et dikt-jeg eller nære analogier mellom dyr og mennesker. De henter i stedet element fra folketro og kulturhistorie. Et spørsmål er derfor hvordan skjæringspunktet mellom kultur og natur trer fram i samspillet mellom dikt og bilder.



Ill. 26: *Når tussalusi kviskrar*, s 20-21.

Som vist i analysen av «Gamle, kloke fru Ugle», blir ugla i vestlig kultur forbundet med kunnskap og visdom, en tradisjon med røtter i gresk mytologi. Men uglesymbolikken er ambivalent, og bærer også med seg forestillinger om ulykke og død (Biedermann 1992, 413-414). I «Ugla», et ustrofisk dikt fra *Dropar i austavind* (1966), kobles uglemotivet til døden, mørket og det skremmende.

### Ugla

Trei lyser i hagen  
med mogne bær,  
fjak kjem trasti fjukande.  
Då sit ugla der,  
glor rundhovda.  
Trasti snur, og fyk  
skygg burt.  
Endå ho er daud  
og sit i soli,  
er det nattsvart og nifst  
i treet der ugla sit.

Diktet åpner i ei lett stemning. Men stemninga skifter idet teksten introduserer uglas og trosten som «fyk / skygg burt». Diktet slutter mørkt med ord som kobler uglas til død og noe «nattsvart og nifst». Teksten skaper altså uklare grenser mellom lys og mørke og mellom dag og natt, og det er gjerne nettopp det uklare skillet som virker mest truende. Uglas, som er aktiv om natta og sitter i ro om dagen, representerer det nattsvarte og uhyggelige, også midt i sollyset, der hun sitter urørlig i treet og «glor rundhovda». Første delen av diktet er preget av konkrete naturbeskrivelser, de fire siste linjene knytter forbindelseslinjer til folkelige forestillinger om uglas som dødsvarsel.

Det visuelle uglemotivet er omgitt av dunkle farger, med unntak av skarpe, gule ugleøyne og trærnes røde bær (ill. 26). Uglas ser nifs ut, men balansert mot bildet av ei sol og den lyse stemninga som preger tekstsida, har ikke oppslaget som heilhet en så skremmende atmosfære som orda «skygg», «daud» «nattsvart og nifst» kunne innby til. En typografisk detalj i tittelen bringer dessuten inn et humoristisk element. Ordet ugle er skrevet med en liggende g, slik at bokstaven ser ut som et brillepar. Ettersom uglas i treet ligner på arten brilleugle, har titteldesignet et naturfaglig aspekt, men viser også til uglas som symbol for klokskap og visdom. I sum skaper diktet, illustrasjonen og titteldesignet møtepunkt som knytter uglemotivet til kunnskap, tanker og erfaringer som også barneleseren kan involveres i. Dikt og illustrasjoner kan åpne for samtaler om barns egne erfaringer med det som kan være «nattsvart og nifst», og om uglas som dyreart og som et mangetydig symbol.

«Gauken», fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956), impliserer i enda større grad enn «Uglas» referanser til folketro. Gjøken har hatt en sentral posisjon i folketroen, og særlig de første observasjonene av gjøkesang om våren blei tillagt stor betydning.<sup>102</sup> Hauges dikt bygger på forestillingene om at gjøkens sang varsler spådommer for året alt etter fra hvilken himmelretning man først hørte den. Hvis gjøken gol fra nord, varsler den sykdom eller død, kom den fra sør, var det et godt tegn for grøden, kom den fra vest, fikk man viljen sin eller ønsket sitt oppfylt, og kom den fra øst, betydde det frieri eller lykke i ekteskapet (Moksnes, Røskaft og Stokke 2011, 9).

---

<sup>102</sup> På den gamle norske primstaven hadde gjøken sin egen merkedag, 1. mai var avmerket som «gaukmesse».

### Gauken

Fauk du so stilt?  
Sa du ikkje  
meir ilt?

Han støyte ein kall  
i stad  
– han gøi i nord.  
Men gjorde i same stundi  
ei gjente glad  
og vart viljagauk  
for ein gut på Svad,  
sågauk i Skår.

Ku-ku, sa han,  
og strauk.

Men kallen  
kalla han gauk.

I diktet gir lyden fra nord et urovekkende varsel, «viljagauk» er lyden fra vest som kan oppfylle et ønske, og «sågauk» bærer bud fra sør om god grøde. Uttrykket 'viljagauk', som fra øst varsler om lykke i kjærlighet, er ikke nevnt spesifikt i diktet, men er indirekte til stede i beskrivelsen av gjøken som gjorde «ei gjente glad». Beskrivelsen av gjøkevarselets ulike betydninger har røtter i en folketro som knapt er levende i dagens kultur, og uten denne kjennskapen blir diktet vanskelig å forstå. Som et språklig og kulturelt arkiv for nedarva forestillinger, kan diktet likevel spore til å utvide vår kunnskap om gjøkens rolle i folketroen.

Spørsmåla som innleder diktet, representerer en stemme som har sluppet unna et dårlig varsel. Stemmen vender seg til gjøken: «Fauk du so stilt? / Sa du ikkje / meir ilt?». Den lettelsen åpningsorda er uttrykk for, står i kontrast til siste delen, som målbærer en spottende stemme fra mannen som fikk et dårlig varsel: «Men kallen / kalla han gauk». Her brukes ordet «gauk» nedsettende, som en måte å ta avstand fra ulykkesvarselet på. Ordlikheten og rytmen som oppstår når «kallen» og «kalla» står like etter hverandre, gir teksten også en lett humoristisk utgang.





Ill. 27: *Når tussalusi kviskrar*, s. 24-25.

Illustrasjonen gir selve gjøkefiguren en beskjedne plass, og det er et grep som markerer en forskjell fra dyrefigurene ellers i boka (ill. 27). I dette bildet står to barneskikkelser i sentrum. På tekstsida får vi et gjensyn med prologbildet i første delen av boka. Jenta forestiller den som fikk varselet om lykke i kjærlighet, mens barnet under treet på motsatt side viser til «ein gut på Svad», som får sitt ønske oppfylt av en «viljagauk». Ei ordrekke med det lydmalende ordet «ku-ku», som bukter seg i øverste kant av illustrasjonen, er en lydlig og musisk markør.<sup>103</sup> Som heilskap understreker illustrasjonen verdien av å kunne lytte både til gjøkens lokkende ku-ku og til diktets lydlige klang.

#### Flerstemte naturdikt: ei oppsummering

I de fire dikta om tordivelen, pinnsvinet, ugla og gjøken blir dyremotivet knytta til menneskelige erfaringer. Det skjer først og fremst gjennom besjeler, men også gjennom bruken av jeg-instanser, tiltaleformer, refleksjoner og kulturelle referanser. Det samme gjelder for bokas øvrige tre dikt om dyr, «Katten», «Ein fabel» og «Det er ikkje so fårleg». Antropomorfiseringer er et gjennomgående trekk i Hauges diktning

<sup>103</sup> Opp gjennom tidene har gjøkens karakteristiske sang vært en stor inspirasjonskilde i mange kunstarter, spesielt innen musikken. Det gjenspeiler seg i dens latinske navn, Cuculus canorus. Cuculus er en etterligning av lyden ko-ko, og canorus betyr syngende og klangfull (Moksnes, Røskaft og Stokke 2011, 9).

(Karlsen 2000, 349), men naturmotiva trer også fram som natur, ikke bare som analogier til menneskelige erfaringer. I de sju illustrerte dikta om dyr i *Når tussalusi kviskrar* er det først og fremst dialogen mellom zoologiske og antropomorfe trekk som skaper det jeg har kalt flerstemte dyreskildringer. Hauges dikt og Belsviks bilder bruker naturen som reservoar for å skildre mange ulike sinnsstemninger og erfaringer, men også som kilde til å undersøke og beskrive dyrs atferd og levemåte i seg selv.

Jan Erik Vold knytter betegnelsen 'tingsdikt' ikke bare til Hauges beskrivelser av menneskegjorte ting, men også til hans naturbeskrivelser som er «gjengitt med presise detaljer» (1968, 94). Tekstene om dyr i *Når tussalusi kviskrar* bygger på konkrete naturobservasjoner og dermed på Hauges blikk for naturen og «en åpenhet for ting slik de er», for å sitere Vold (91). Vold poengterer at ting-observasjoner framstår som et markant trekk hos Hauge, ikke bare fra og med *Dropar i austavind*, men også i enkeltdigt fra tidligere diktsamlinger. Hauge var opptatt av konkrete observasjoner som utgangspunkt for diktning lenge før utgivelsen av *Dropar i austavind* i 1966, det kommer fram i et dagboknotat fra 1954:

Tingji so dei æ, da æ da stora. Dei som ikkje har tingi, lyt nøgja seg med symbol, ei erstatning. Difor er Falkberget stor. Og Aukrust òg, han lika tingi, og Sande du, han bryr seg ikkje um symbol. Lika tingi som dei er, frost og snjo, regn og vind. Stein og jord, ka ska med dao med symbol (Hauge 2000, bind I, 398).

Tingorienteringa hos Hauge kan sees i lys av poeten William Carlos Williams' ofte siterte utsagn «no ideas but in things».<sup>104</sup> Williams' ide om at konkrete skildringer av natur, omgivelser og gjenstander vil kunne skape litteratur som utfordrer både tanke og sinn, er etter mitt syn relevant for Hauges diktning.

Analysene av *Når tussalusi kviskrar* og *Regnbogane* viser at bildebokmediet har et potensial til å formidle Hauges dikt på nye måter. Slik bidrar bøkene til både å bevare og fornye de originale tekstene, eller som Benjamin (2014b, 263) uttrykker det

---

<sup>104</sup> Williams' «no ideas but in things» står i langdiktet *Paterson* (1992), utgitt som fem ulike delsamlinger i perioden 1946-1958 og som samleutgave i 1963. Utsagnet er blitt betrakta som en del av forfatterens poetikk. Jan Susina (1998) anvender Williams' tingorienterte «dictum» i sin analyse av den klassiske bildeboka *Goodnight Moon* (Brown og Hurd 2005), ei poetisk godnattbok, som i ord og bilder skildrer hvordan hovedfiguren sier godnatt til ulike 'ting' i og utenfor soverommet. Slik gjør Susina Williams' tingorienterte utsagn relevant for bildebokanalyser. I *Crossover Picturebooks* blir *Goodnight Moon*, som først blei utgitt i 1947, karakterisert som «a classic favourite with adults as well as children in North America» (Beckett 2012, 13).

i sitt essay om oversettelse, originalen endrer seg i sitt etterliv. Bildebøkene gir Hauges tekster nytt liv som barnepoesi, samtidig som den intermediale konteksten gir erfarne Hauge-lesere muligheter til å se dikta på nye måter. Diktutvalget i bøkene skjerper oppmerksomheten for hva og hvordan Hauge skriver om dyr og naturfenomen. Og ikke minst skaper diktas samspill med illustrasjoner og grafisk design nye assosiasjoner omkring Hauges naturlyrikk.

#### 4.2.4 Et karnevalesk fabeldikt: *Gåsa, katten og hanen*

I kapittel 3.2 leser jeg *Gåsa, katten og hanen* i et ekfrastisk perspektiv med særlig vekt på bildebokas reisemotiv og grafiske formgivning. I kapittel 4.2.4 har jeg fokus på hvordan bildeboka som heilskap adapterer Sandes dikt.

«Fabel» på vandring i ulike medier

«Fabel» har en adaptasjonshistorie av utprega intermedial karakter. Teksten blei først publisert i *Korn og klunger* (1950). Bare ett år etter blei den tonesatt av Kurt Foss og Reidar Bøe, og teksten blei tidlig mer kjent som vise enn som dikt. Gjennom grammofoninnspilling og radio blei «Fabel», sammen med flere andre tonesatte Sande-dikt, en del av en populær folkekultur.<sup>105</sup> Mens Foss og Bøe tok tak i de humoristiske tekstene, skapte Geirr Tveitt og Ivar Medaas melodier til både lystige og alvorlige tekster, og samla sett har Sandes mange tonesatte dikt blitt en av flere inngangsportaler til nyere norsk sanglyrikk (Eide 2006, 360). Som vise har «Fabel» i likhet med flere andre Sande-tekster hatt en mangfoldig brukshistorie i ulike medier som radio, plater, konserter, revyer, musikaler og teaterforestillinger, og diktet har inngått i ulike opplesninger.<sup>106</sup> Bildeboka *Gåsa, katten og hanen* er derfor del av et bredt spekter av adaptasjoner. At «Fabel» også har et potensial for visuelle

---

<sup>105</sup> I 1930- og 1940-åra var kjennskapet til Sandes diktning i det vesentlige spredt gjennom trykte medier, i tillegg til den direkte formidlinga gjennom opplesninger i ulike fora. Men 1950-åras bilde av Sande blei skapt gjennom radioen, og da først og fremst gjennom Ønskekonserntens formidling av hans dikt som sanger. Sande blei svært populær for de tonesatte tekstene sine, og gjennom sitt medlemskap i Visens venner var han med på å fornye interessen for visa i Norge (Eide 2006, 359-360).

<sup>106</sup> En viseversjon av «Fabel» var representert blant anna i teaterforestillinga *Med helsing Jakob Sande* på Sogn og Fjordane Teater i 1999, og i musikalen *Storm frå vest* samme sted i 2007. «Fabel» inngår i CD-ene *Jon Eikemo leser Jakob Sande* (1979), *Jakob Sande les Jakob Sande* (1996), den siste med arkivopptak fra NRK, og *Kurt Foss og Reidar Bøe synger viser av Jakob Sande* (2006).

remedieringer, er logoen til Jakob Sande-selskapet et eksempel på. Navnet på selskapet, som blei stifta i 1991 med det formål å styrke interessen for Sandes forfatterskap, er supplert med tre svarte silhuett-figurer som framstiller nettopp gåsa, katten og hanen.<sup>107</sup>

At så mange av Sandes dikt har fått tonefølge, har sammenheng med tekstenes konvensjonelle form. I et avisintervju i 1955 sa han: «Jeg mener det må være sang i et dikt. For meg har det blitt å nytte den bundne form» (Eide 2006, 355). Men det er ikke bare den bundne formen som gjør dikta melodiske. Også «spelet med gode rytmar og lydar» og «dei musikalsk sett gode og reine klangane i språkføringa» er en del av vellyden i Sandes dikt (Økland 1998, 476). Presise motiv, slående karakteristikker og fengende fortellinger er element som har bidratt til at mange Sande-dikt har vist seg å være velegna som visetekster og som opplesningstekster.

I lesebøker for skoleverket fins det flere Sande-tekster, blant anna i Egners leseverk. Norskfaget i skolen har dermed vært én av flere arenaer hvor barn og unge har fått møte tekster fra Sandes diktning. «Fabel» er blant de tekstene som er med i Egners leseverk, men med tittelen «Gåsa, katten og hanen».<sup>108</sup> Allerede før diktet blei trykt der, var denne tittelen innarbeida gjennom sangversjonen, blant anna i NRKs radioprogram *Ønskekonserten*. Lesebokvarianten er dermed i samsvar med sangversjonen. Den nye tittelen konkretiserer dyremotivet og er slik sett lettere tilgjengelig for yngre barn enn den opprinnelige tittelen. Dessuten skaper tretallsstrukturen og rytmen i ordremsa «gåsa, katten og hanen» assosiasjoner til barneregler, mens den opprinnelige tittelen åpner for å se diktet i lys av fabelsjangeren og dens moralfilosofiske innhold. Man kan derfor si at diktets mediehistorie, inkludert de to titlene, forteller noe om diktets appell til både voksne og barn.

---

<sup>107</sup> Mellom 1992 og 2015 ga Sande-selskapet ut tolv årbøker med artikler om Sande, hans forfatterskap og tekstenes etterliv.

<sup>108</sup> Diktet, med den nye tittelen «Gåsa, katten og hanen», står med illustrasjon i Thorbjørn Egners *Lesebøker for småskulen. Verda er stor* (1961), nynorskutgave, fjerde bok, annen halvdel av tredje skoleår, og uten illustrasjon i *Thorbjørn Egners lesebøker. Verden er stor* (1964), bokmålsutgave, fjerde bok, annen halvdel av tredje skoleår.

## Sande-tekster - både for barn og for voksne?

Selv om Sandes tekster ikke var tenkt som barnebokutgivelser, er flere av tekstene hans blitt lest og hørt av barn og kan slik sett oppfattes som barnelitteratur. I tillegg er barndom et sentralt motiv og tema i forfatterskapet. «Fabel» er derfor en del av et større korpus av Sande-tekster som handler om barn eller som henvender seg til barn, så vel som til voksne.

Samlinga *Korn og klunger* (1950) er delt i tre bolker, en med dikt om sjøen og sjømannsliv, en annen med dikt skrevet til eller om et barn ved navn Siri, og en tredje med dikt prega av alvor, satire og samfunnskritikk. Boka rommer en spennvidde i motiv, tema og stiltoner som er typisk også for Sandes forfatterskap som heilhet. I etterordet til *Dikt i samling* skriver Einar Økland at mange lesere har «oppdaga at [Sande] ikkje er så enkel, at han ikkje alltid er så munter og glad, at han ikkje alltid er humorist, at han er ganske melankolsk, at han er ein sosial stridsmann, at han har eit eige forhold til dyr, til barn, til hav, til arbeidsliv o.s.v.» (1998, 474). Økland karakteriserer Sande som en sammensatt og mangesidig forfatter.

«Fabel» er blant de ti dikta fra andre del som gjerne blir betegna som barnedikt. Flertallet kretser om en voksens tanker om og relasjon til et lite barn. Det første diktet i denne avdelinga, «Voggesong til Siri –», knytter den implisitte jeg-instansen til en fars stemme, «far skal ved vogga vake», og man kan lese også de andre tekstene i denne diktsuiten i lys av en far-datter-relasjon.<sup>109</sup> «Fabel» og «Legende» er de eneste tekstene i gruppa som ikke har en lyrisk jeg-stemme. De handler heller ikke om barn, men er fortellinger på vers som kan leses *for* og *av* barn og voksne. Begge dikta henspiller på teksttradisjoner som har sitt opphav i en muntlig fortellerkultur og viser hvordan Sande i mange av sine tekster i stofftilfang og form er i dialog med folkediktning, folketro, myter og muntlig fortellerkunst (Eide 2006, 369).

Et av barnedikta i *Korn og klunger*, «Den vesle gjenta og folungen», skildrer den nære kontakten mellom ei lita jente og et føll, og diktet gir assosiasjoner til

---

<sup>109</sup> Sandes datter heter Siri, og det er derfor blitt antatt at dikta om, til og for Siri har en selvbiografisk klangbunn (Eide 2006, 272, Stegane 1998, 20).

Vesaas' «Stutt er folars flygelov».<sup>110</sup> Sande beskriver hvordan «gjenta og folungen» leiker i lag: «Og so går leiken på kjende trakter / i hopp og sprang over stokk og stein. / Dei sprett og dansar med kåte fakter / på sine grannlagde, lange bein». Trass i ulikheter i form og innhold, har de to dikta av Vesaas og Sande viktige likhetstrekk i motivvalg og i den samhörigheten som skapes mellom barnets og folungens sprang og leik. Kontakten med dyr var viktig for Sande heilt siden barndommen, som han ga uttrykk for i et avisintervju: «Dyrene er jeg ennå glad i, de kjenner jeg, de dikter jeg om. Samliv med dyr er en lykke for alle barn» (Eide 2006, 372). Dyremotivet i «Fabel» representerer altså et sentralt emne i forfatterskapet som heilhet.

Barndom og ungdom er et gjennomgående tema i Sandes forfatterskap. Alle de tre novellesamlingene, og alle diktsamlingene, inneholder tekster som handler om barn eller om unge voksne. I artikkelen «Barneskildringer i dikt og prosa» (1998) viser Idar Stegane hvordan Sandes barneportrett veksler mellom realistiske og krasse beskrivelser av barn i sårbare posisjoner og trange kår, og på den andre sida skildringer som preges av følsomhet og varme eller av humor og løssluppen fantasi. I Sandes lyrikk er det ifølge Stegane bortimot 40 dikt som kan forsvares å kalles barnedikt (1998, 20). De fleste er dikt som handler *om* barn, men Stegane inkluderer også dikt som i form og innhold kan fungere som tekster *for* barn (27). «Fabel» er blant disse.

Også Sande-dikt som ikke blir formidla gjennom barnelitterære kanaler, har vist seg å kunne nå barneleseren. Stegane framhever at «det humoristiske overskotet, evna til å sjå noko komisk også i svært alvorlege situasjonar» gir flere av tekstene et potensial til å overskride generasjonsgrenser, også blant dem som rommer alvorlige emne og groteske element:

I og med at så mykje av tekstane hans handlar om born og kan appellere til born, får dei barnlege lesarane også med seg andre tekstar, og det ser eg på som positivt. Sande si barnedikting er ikkje ei didaktisk oppsedingsdikting. Ho kan gjerne fungere slik òg. Men ho er ikkje lagd opp på den måten. (Stegane 1998, 28)

Steganes kommentar om den nærmest anti-didaktiske karakteren Sandes barnedikting har, refererer blant anna til forfatterens uærbødige skildringer av emner som sykdom

---

<sup>110</sup> Se kapittel 4.2.2 for analysen av «Stutt er folars flygelov».

og død, slagsmål og fyll og til tekster som snur om på hierarkier og roller. Jon Anders Hovland hevder at latterkulturen og karnevalet er et interessant referansepunkt for en måte å forstå den løsslupne og groteske Sande-lyrikken på (2000, 48). Ved å lese et utvalg dikt med bakgrunn i Bakhtins verk om latterens historie, får Hovland løfta fram et bredt spekter av karnevaleske motiv i Sandes diktning<sup>111</sup>.

Bakhtins verk om latterkulturens historie, som først blei utgitt på russisk i 1965, er blitt et referanseverk for seinere studier av karnevalesk litteratur. Verket undersøker hvordan tekster av François Rabelais (1495-1553) overfører middelalderens og renessansens karnevalskultur til litteraturen, en prosess Bakhtin betegner som «litteraturens karnevalisering» (Børtnes 2017, 565). Bakhtins Rabelais-studie har vist seg å ha relevans for lesninger også av moderne litteratur, og som Hovland har vist, kan flere av Sandes tekster leses i et karnevalesk perspektiv. Mitt bidrag blir å vise hvordan karnevaleske trekk i «Fabel» blir forsterka gjennom overføringa til et bildebokmedium.

Sandes tekster kan også sees i lys av subversive trekk i barns egen tekstkultur. Barns egenproduserte tekster parodierer tabuer og normer i voksenkulturen, som kan forklare noe av interessen en del barn og unge har vist for det burleske i Sandes tekster. Når jeg i den følgende analysen undersøker bildebokadaptasjonens estetiske uttrykk, drøfter jeg hvordan tekst og bilder bærer preg av både karikaturens og karnevaleskens humoristiske brodd.

### *Gåsa, katten og hanen: Fra dikt til fortelling i ord og bilder*

Den følgende adaptasjonsanalysen utforsker nærmere hvordan diktet framstår i en bildebokkontekst. Nedenfor er diktet gjengitt i sin heilhet med den opprinnelige tittelen «Fabel».

---

<sup>111</sup>Den første norske utgava av heile verket kom i 2017 under tittelen *Latterens historie. François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. I mine videre analyser bygger jeg på denne utgava.

**Fabel**

Gåsa, katten og hanen  
var leie av livet her.  
No ville dei ut i verda  
og freiste si lukke der.

- Her går vi på bondebygda  
som åte for rev og ramn.  
Nei, då er det andre tider  
hjá kongen i Kjøpenhamn.

So luffa dei gjennom Skåne  
og lydte på messa i Lund,  
og gåsa ferja dei over  
til Kronborg ved Øresund.

Tidleg ein måndags morgon  
nådde dei kongens by.  
Lerka song over Sjøælland  
og hanefar gol mot sky.

Dei spurde seg fram til slottet,  
og vakta gjorde honnør.  
So skulle dei syne kongen  
kva kunster dei kunne frå før.

Katten var fyrst i elden  
og katten fekk løn for strev:  
Kongeleg musefangar  
det sto på hans embetsbrev.

Gåsa vart overkokke,  
og var som eit syn å sjå  
i nystiva blondkappe  
med kongens våpen på.

Men hanen kom høgst i korga  
og skikka seg bra, får vi tru,  
for han skulle vekke kongen  
presis klokka fem på sju.

No lever dei høgt i ære  
som her gjekk i armod og sut.  
Ja, slik kan det gå her i verda  
når berre ein stakkar kjem ut.

Men det skal bli rop i bygda  
når eingong dei tre kjem att!  
Nei, maken til makelaus hane,  
og maken til gås og katt!

**Paratekstenes funksjon**

Den fargerike illustrasjonen på bildebokas ytterpermer viser gåsa, katten og hanen i et gårdsmiljø (ill. 28). I utbretta tilstand danner ytterpermene et sammenhengende bilde, og siden boka ikke har noen baksidetekst, hviler permdesignet sterkt på visuell formgivning. Wikens røffe, skisseaktige strek gir liv og energi til de tre dyrekarakterene. Hanen troner stolt på toppen av et hustak, gåsa ser ut til å gi grisene på tunet en skjennepreken, mens kattens ansikt har et drømmende eller lengtende uttrykk som antyder en utferdstrang, men det er først etter å ha lest boka, at leseren fullt ut kan tolke bildet slik. Som Mjør har pekt på, har paratekster ikke bare som funksjon å skape førforståing og motivasjon for lesing, de kan også bidra til å sammenfatte og utdype en leseropplevelse (Mjør 2010). Kattens uttrykk på forsidebildet innbyr til ei slik utdypende fortolkning i etterkant av lesinga.





Ill. 28: *Gåsa, katten og hanen*, ytterpermer.

Forsidebildet markerer også en samhörighet mellom gåsa, katten og hanen. De tre dyrevennene befinner seg alle på et tak, hvor de kan skue ned på de andre dyra i tunet. Denne posisjonen antyder at de tre dyra også i overført betydning hever seg over det vante gårdslivet. Bildet blir et frampeik om at de «var leie av livet her», som det heter i første strofe. Forsidebildet bidrar også til å spisse visse karaktertrekk hos de tre dyra. Den stolte hanen, den sinte gåsa og den drømmende katten spiller på lag med fabeltradisjonen, der hver enkelt dyrekarakter blir tildelt noen få typiske egenskaper.

Innsidepermene og forsats- og ettersatsblada har en hvit, nøytral bakgrunnsfarge som står i kontrast til de fargesterke ytterpermene. Den hvite bakgrunnen gir blikket ro til å observere de enkle strektegningene på disse sidene. På et av forsatsblada er det felt inn ei tegning av føttene til gåsa, katten og hanen. Et slikt *off screen*-grep, der bare en del av et motiv eller en scene kommer til syne, aktiverer lesernes forestillinger om de delene som er ekskludert fra bildeflaten (Zaparaín 2010, 165). Slike spatiale ellipser kan også ha en narrativ funksjon, og det er tegninga av dyreføttene et eksempel på. Bildet er et frampeik om dyras reiseeventyr, mens en repetisjon av det samme motivet i bokas siste oppslag, signaliserer dyras hjemkomst. Slik markerer dyrefot-motivet ei visuell innramming av dyras utferd og hjemferd.

Som tidligere nevnt er alle diktets ti strofer, sammen med melodinotene, gjengitt i sin heilhet på ei dobbeltside til slutt i boka (ill. 10). Også dette oppslaget har innslag av Wikens karikaturtegninger. Gåsa har fått rollen som dirigent, hanen spankulerer stolt på ei av notelinjene, mens katten holder seg for ørene.

Dyreskikkelsene skaper en bildehumor også i bokas avsluttende parti. Dessuten får notene en visuell etterklang på ettersatsblada og bakre innsideperm. Bølgende, svarte notelinjer bukter seg over sider med ellers hvit bakgrunn, et designgrep som refererer til diktets melodi og til erfaringa av diktet som sang. I overgangen fra innsidepermen til bakre ytterperm får notelinjene en ny visuell funksjon. Det samme grafiske strekdesignet glir over til å representere et gjerde på gårdstunet (ill. 28). Slik skaper bokas avsluttende paratekster en sammenheng mellom melodiske og visuelle måter å gjenskape diktets form og innhold på.

### Ankomsten

Som vist i kapittel 3.2.2, blir de narrative trekka i «Fabel» forsterka når diktet blir overført til ei bildebok. Videreutviklinga av reisefortellinga kommer blant anna til uttrykk gjennom bokas dramaturgi. Leseren må selv foreta ei reise ved å bla seg gjennom de ti oppslaga, og selve bladvendinga blir en del av leserens erfaring av dyras reise ut i verden. I de topografiske lesningene i kapittel 3.2.2 drøfter jeg særlig hvordan bruken av visuelle innslag som globus og kart understreker diktets reisemotiv. I inneværende kapittel er det ankomsten til København, dyras opphold på slottet og hjemkomsten som står i sentrum av analysen.

Ankomsten til kongens by blir skildra i bokas fjerde oppslag (ill. 29). Strofens fire verselinjer er omforma til ei lang sammenhengende tekstlinje, og illustrasjonen får det til å se ut som om teksten kommer direkte ut av hanens nebb, som et feiende hanegal en tidlig morgen: «Tidleg ein måndags morgon nådde dei kongens by. Lerka song over Sjølland og hanefar gol mot sky». Den visuelle referansen til lyd får et ytterligere gjensvar i den grafiske formgivinga i og med at tekstlinja får svinge seg mellom spira på slottstårnet, så å si i takt med lerkesangen. Oppslaget er et godt eksempel på hvordan et skriftbilde kan bli meiningsbærende gjennom måten det samspiller med innholdet i tekst og illustrasjon på. De hvite skrifttypene danner en

myk kontrast til den morgenerøde himmelfargen som preger store deler av bildeflaten, og slik gir fargebruken ankomsts scenen ei lys stemning.



Ill. 29: *Gåsa, katten og hanen*, oppslag 4.

Det danske flagget som vaier på et av slottets spir, levner ingen tvil om at dyra har kommet til kongens by. Triumfen over å ha nådd målet blir poengtert gjennom flere visuelle virkemidler. Slottet er tegna som en skinnende bygning i en scene som gir assosiasjoner til Theodor Kittelsens kjente illustrasjon av eventyret «Soria Moria slott». Hos Kittelsen skuer eventyrhelten mot «et stort slott langt borte, og det lyste det ut av», som det heter i eventyret. Gåsa, katten og hanen betrakter riktignok slottet på betydelig kortere avstand, men bildene har tematiske og komposisjonsmessige likhetstrekk. I begge tilfeller ser vi figurene skrått bakfra mens de ser fram mot et skinnende slott. Tøybylten som gåsa bærer i et knytte over skuldra og kattens ryggsekk, gir assosiasjoner til Kittelsens tegning av eventyrhelten med vadsekk og vandrestav.

Bokas neste scene skildrer dyra på vei inn i slottet. Teksten sammenfatter situasjonen i korte trekk: «Dei spurde seg fram til slottet, og vakta gjorde honnør» (oppslag 5). Illustrasjonen har imidlertid en utbroderende rolle. Skildringa av de tre dyra som marsjerer på rad og rekke fram mot slottsporten utvikler tekstens reisemotiv,

og det gjør også reiseutstyret de bærer med seg, som tøybylten og ryggsekken, som ikke er nevnt i Sandes tekst.

Vakta som gjør honnør, forsterker inntrykket av dyras triumferende vei inn til slottet, og dyras fornøyde ansiktsuttrykk blir et visuelt tilsvarende til siste del av oppslaget tekst: «So skulle dei syne kongen kva kunster dei kunne frå før». Det forestående møtet med kongen blir signalisert gjennom *off screen* i bildeflatens høyre kant. Her ser vi bare deler av en skikkelse, kongestatusen blir markert av et par tøfler med kronepynt og ei hand med kostbare ringer. Utsnittet av kongefiguren i bildekanten har en såkalt bladvendingsfunksjon, som stimulerer til å bla videre for å se hva dyras møte med kongen vil innebære.

### Oppholdet på slottet

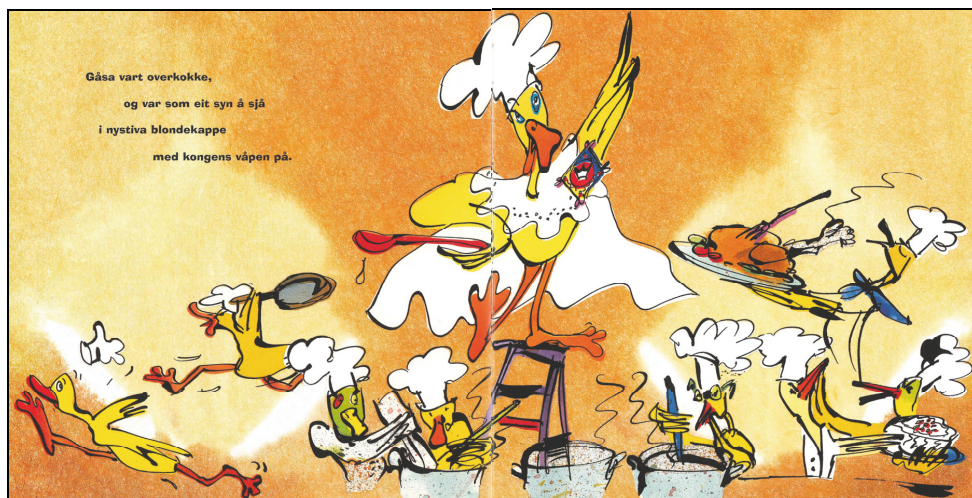
De neste fire oppslaga skildrer dyras opphold ved slottet. Hvert av oppslaga rommer én diktstrofe, og slik sett har dikt og bildebok samme fortellingsstruktur og samme form for veksling mellom skildringer av reiseaktivitet og stoppested. Men samspillet mellom tekst og illustrasjoner forlenger opplevelsen av hver scene, og det gir boka rom for å dvele mer ved dyras opphold hos kongen enn det diktet gjør.

Sandes skildring av dyras erfaringer på slottet har en karikerende stil, og det har også Wikens illustrasjoner. Slottsscenene kan leses som en dialog med karnevalesskens litterære og visuelle uttrykksform. Den iherdige innsatsen katten gjør som kongelig musefanger, gåsa som overkokke og hanen som kongens personlige vekkerur signaliserer et skifte av status som er i samsvar med karnevalets tradisjon for ombytting av roller.

Rollebyttet blir antydning allerede i andre strofe: «– Her går vi på bondebygda / som åte for rev og ramn. / Nei, då er det andre tider / hjå kongen i Kjøpenhamn». Overgangen fra livet på bygda til livet på slottet representerer en hierarkisk omkalfatring. I de tradisjonelle karnevalsfestene kunne de som sto lavest på rangstigen tre inn i høystatusroller og omvendt, «[o]ppe og nede bytter plass», som Bakthin sier det (2017, 102). Rollebyttene representerer en del av karnevalesskens allmenne «bakvendt-logikk» (487). I boka er det skildringa av dyras nye oppgaver på slottet som best illustrerer hvordan roller snus opp ned. På slottet får katten tittelen «Kongeleg

musefangar» og endatil et embetsbrev. Illustrasjonen poengterer kattens nyvunne selvtilitt ved å anskueliggjøre den i en langstrakt positur ivrig i gang med sine embetsplikter.

I oppslag 7 møter vi gåsa som overkokke «i nystiva blondkappe / med kongens våpen på» (ill. 30). Slik understreker Sande gåsas inntreden i en sjefsrolle med rojal autoritet. Bildet av gåsa på en krakk høyt heva over de andre kokkene, levner heller ingen tvil om hennes opphøyde status.



Ill. 30: *Gåsa, katten og hanen*, oppslag 7.

Den visuelle kjøkkenscenen svarer til karnevalets fokus på overflod av mat og drikke. Bakhtin viser hvordan overdådige matseanser gjenspeiler seg i Rabelais' roman, som gir matens verden en «kolossalt stor plass» (Bakhtin 2017, 218). Måltidene, matlaginga og kjøkkenet med alt sitt utstyr hadde stor betydning i de folkelige festformene, og hyperbolske mat- og kjøkkenmotiv er hyppig representert i karnevalessk-inspirert litteratur og malerkunst (218-219). I illustrasjonen av gåsa som overkokke fins det flere tilsvarende eksempler. Framstillinga av overkokka som dirigerende sjef, kokker som rører iherdig i grytene, serveringsfat med bugnende retter og ei sint gås i ferd med å slå ei anna gås i hodet med ei stekepanne, får et hyperbolsk



preg, ikke minst i kraft av å vise et mylder av kaotiske kjøkkenaktiviteter. Bildet skaper også en morsom assosiasjon til ordtaket om mange kokker og mye søl.

I rekken av diktstrofer som forteller om dyras nye jobber på slottet, er det hanens oppdrag som blir presentert til sist. Ikke desto mindre er det han som «kom høgst i korga». I rollen som kongens personlige vekkerur får hanen møte kongen i egen person hver morgen «presis klokka fem på sju».



Ill. 31: *Gåsa, katten og hanen*, oppslag 8.

Situasjonen der kongen brått våkner av hanens kykeliky, latterliggjør den høyverdige kongestatusen (ill. 31). Ikledd pyjamas og ei nattlue på snei blir han en klovneaktig figur med armer og bein som slår ut i alle retninger. Scenen er enda et eksempel på karnevalstradisjonen, som inkluderte lek med utkleddninger. Nye klesdrakter var symbol på nye sosiale framtoninger eller travestier av disse framtoningene (Bakhtin 2017, 102). Imidlertid signaliserer kongekrona og den staselige kongekappa, sentralt plassert like ved senga, at majestetet snart vil kunne tre inn i sin vante, ærverdige rolle igjen. Klovnerollen er et kortvarig fenomen, slik også karnevalet fungerte som et tidsavgrensa frirom.

Allerede i neste oppslag har kongen fått tilbake sin høyverdige status, og igjen er det klær og andre attributter som signaliserer et rolleskifte. Men ved å overdrive

framtoninga av kongen med kappe, kongekrone og glitrende ringer, får også dette bildet et komisk skjær. Karnevalesken iscenesetter nettopp overganger mellom det lave og det høye ved hjelp av overtydelige effekter.

Oppslaget gir et visuelt gjensyn med de tre dyra i samla gruppe, der tre fornøyde venner står stivpynta, hanen har på seg ei staselig tversoversløyfe, gåsa et halssmykke og katten et perlekjede. Slik bidrar illustrasjonen til å anskueliggjøre teksten: «No lever dei høgt i ære som her gjekk i armod og sut. / Ja, slik kan det gå her i verda / når berre ein stakkar kjem ut» (oppslag 9). Sandes spissformulering av skiftet fra armod til ære har et tydelig karnevaesk preg som blir forsterka gjennom bildet av dyra i finstasen. Sett under ett beskriver dette oppslaget også en avskjedsscene. Bildet viser hvordan kongefiguren vinker farvel til dyra, og leseren forberedes på at gåsa, katten og hanen er klar for hjemreisen.

### Hjemkomsten

En storslått festscene får avslutte bildebokfortellinga (ill. 32). Bygda feirer hjemkomsten til gåsa, katten og hanen med flagg og heiarop. Illustrasjonen er forankra i tekstens sluttstrofe: «Men det skal bli rop i bygda / når eingong dei tre kjem att! / Nei, maken til makelaus hane, / og maken til gås og katt!» Flere visuelle grep forsterker ordet «rop» i første verselinje. Den grafiske formgivinga av teksten gir assosiasjoner til en ropert, og bildet av forsamlinga med vaiende flagg skaper en fornemmelse av rungende hurrarop. Som nevnt i ekfrasekapitlet, kan en kombinasjon av synsbaserte og auditive erfaringer knyttes til ekfrasens *enárgeia*-funksjon, hvor appellen til flersanselige eller synestetiske erfaringer er vurdert som et middel til å skape livaktige skildringer (Webb 2009, 187).

Skildringa av hjemkomstfesten er lattervekkende på flere måter. Bildet av kua som dirigent for forsamlingas hurrakor, er plassert i en komisk positur der hun står oppreist på to bein og dirigerer, og jura, halen og baken synes å danse i takt med dirigeringa. Som heilhet framstår hjemkomstscenen som et kaotisk vrímlebilde, der flere hendelser foregår samtidig. Vrimlekarakteren gir assosiasjoner til karnevalsfester, som med sin overflod av opptrinn og festligheter opponerer mot orden og struktur. Karnevalstradisjonen har nettopp sin rot i «de folkelig-festlige forlystelsenes former»,

som kunne være inspirert av motiv og ritualer i den lokale folkloren (Bakhtin 2017, 103). I boka er det ei assortert forsamling av gårdsdyr, ikke mennesker, som samles til fest. Lest som fabel, en sjanger der dyrefigurer representerer menneskelige egenskaper og erfaringer, kan hjemkomstscenen likevel tolkes som bilde på en folkefest.



Ill. 32: *Gåsa, katten og hanen*, oppslag 10.

I hjemkomstscenens mylder får ikke de tre sentrale aktørene noen stor plass. De blir bare visualisert gjennom tre par dyreføtter i bildefeltets øvre kant. Som nevnt i paratekstanalysen er motivet en repetisjon av et lignende dyrefot-motiv på bokas tittelside. Dyreføttene i bokas innledende og avsluttende parti symboliserer fortellinga om dyras utferd og hjemferd. Selv om gåsa, katten og hanen i sluttscenen kun er representert gjennom en visuell ellipse, står de like fullt i sentrum av begivenhetene, ettersom den store hjemkomstfesten jo er arrangert til ære for dem. Leseren aner imidlertid at hovmod kan stå for fall. Det spørs hvor lenge gåsa, katten og hanen får beholde sin nyvunne høye status når de gjenopptar livet på bygda. I et karnevalserspektiv kan den nye statusen bli av kortvarig art, karnevalsfestene var et tidsavgrensa intermessio.



## Fabeltradisjonen versus karnevalstradisjonen

Sande-tekstens opprinnelige tittel refererer som nevnt til fabelsjangerens didaktiske fortellinger, slik også det før omtalte Hauge-diktet «Ein fabel» gjør. Dyrefabelen, som kan være både satirisk og moralsk belærende, personifiserer ofte menneskelige egenskaper, laster, dyder eller praktisk livsvisdom, og innholdet oppsummeres gjerne i en tydelig konklusjon (Lothe, Refsum og Solberg 2007, 61). Sandes dikt har åpenbare fellestrekk med disse kjennetegna, men teksten ender likevel ikke med en entydig konklusjon, slik fabler oftest gjør. Diktet tematiserer både dyder og laster. Teksten feirer motet til å gjøre oppbrudd fra det vante og evnen til å skaffe seg nye erfaringer, samtidig som den harselerer mildt med forfengeligheit, hovmod og ukritisk beundring. Diktets moral-filosofiske innhold har en mer ambivalent karakter enn det en oftest finner i den tradisjonelle fabelen.

I bildeboka blir fabelens stramme og poengterte form utfordra. Som den intermediale analysen viser, inviterer hvert oppslag til å dvele ved hendelser og detaljer slik de formidles gjennom både ord og bilder. Det senker lesetempoet og utvider reservoaret av assosiasjoner. Interaksjonen mellom tekst og bilder skaper også en mer løssluppen og mangefasettert humor enn det teksten gjør når den står aleine, og jeg vil derfor hevde at bildeboka bærer mer preg av karnevalessken enn av den moralsk-filosofiske fabeltradisjonen.

Karnevalspreget tydeliggjør bokas henvendelse til barneleseren. *Mundus inversus*-motiv, der mangt og mye snus på hodet, er kjent innenfor barnelitteraturen. Leik med normer, roller og vante forestillinger opptrer i mange barnelitterære tekster, som i Astrid Lindgrens Pippi-bøker, Zinken Hopps *Trollkrittet* og Alf Prøysens vise «I Bakvendtland», for å nevne noen skandinaviske eksempler. Innenfor norsk barnepoesi er det flere norske lyrikere, blant andre Arild Nyquist, Einar Økland, Ragnar Hovland og Ingvild Rishøi, som er inspirert av både karnevals- og nonsenstradisjonen, der leiken med det tilvante og opprøret mot regler og normer står sentralt (Birkeland og Mjør 2012, 112). Diktet «Fabel» og bildeboka *Gåsa, katten og hanen* kan derfor også plasseres i barnelitteraturens karnevalismetradisjon, et poeng som understreker Sande-diktets barnelitterære potensial.

I tillegg vil jeg peke på at også barns egen tekstkultur har mange trekk fra karnevalismen. Som nevnt i analysen av Hauges «Ein fabel» i kapittel 4.2.3, har den muntlig traderte barnekulturen ofte en løssluppen humor, der både autoriteter, tabuer og normer blir parodierte, gjerne i form av sterke overdrivelser. Også denne tekstkulturen er blitt lest på bakgrunn av Bakhtins verk om karnevalets funksjoner. Som Carl Lauritz Lund-Iversen peker på, er den muntlige overleverte barnepoesien «på mange måter i slekt med de kulturelle ytringsformene som ble sluppet løs i karnevalstida og på andre festdager» (1997, 93). *Mundus inversus*-motivet og bakvendt-logikken som utfolder seg i *Gåsa, katten og hanen*, særlig i møtet mellom ord og bilder, har derfor gjenklang i barns egenproduserte karnevalesker. Barn lager dikt, sangtekster, leiker og tegninger som parodierer og endevender kanoniserte tekster, og de kan vri og vende på roller og regler de møter i voksenkulturen som omgir dem. Det er derfor grunn til å tro at erfaringer fra barns egen latterkultur kan bli en ressurs når barn blir eksponert for litteratur og andre estetiske uttrykk med karnevaleske trekk.

Bokas karnevalisme adresserer etter mitt syn både voksne og barn. Voksne vil i større grad enn barn kunne se og reflektere over ambivalente trekk, der høy og lav blir gjenstand for travestier og satire. Barneleseren vil på sin side kunne erfare bildebokas skildring av omsnudde roller og komiske overdrivelser ut fra egne erfaringer med parodier.

Som heilhet iscenesetter bildeboka en topografi som skaper et humoristisk spill med steder som har svært ulik status. Både bygd og by, gård og slott blir skildra med en leiken og satirisk brodd. Sande og Wikens framstillinger av steder og landskap er mer løsslupne og heterogene enn den nostalgiske naturskildringa som preger de fleste av de illustrerte dikta i *Eg sette brillene på min katt* og *Når tussalusi kviskrar*.

I sin biografi om Sande peker Ove Eide på at forfatterens popularitet som visedikter paradoksalt nok har vært til hinder for en større akademisk interesse for forfatterskapet (2006, 360). Fra 1990-tallet har likevel det litteraturvitenskapelige engasjementet for Sandes tekster vært økende, ikke minst som følge av Jakob Sandeselskapets årbokutgivelser. Også medietransformasjoner av Sandes tekster har fått en viss oppmerksomhet i årbøkene, men her er ennå mye ugjort. Min analyse av *Gåsa*,

*katten og hanen* viser hvordan et av Sandes mest folkekjære dikt, også kjent som vise, kan opptre i ei bildebok med potensial til å nå lesere på tvers av generasjoner.

## 4.3 Lesninger av kunstbildebøker

I dette kapitlet leser jeg de tre kunstbildebøkene *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* (1976), *Freddy* (2011) og *Det hjertet husker* (2009) som adaptasjoner og undersøker hvordan de enkelte bøkene viser til og omformer visuelle kunstverk gjennom tekst og illustrasjoner.

### 4.3.1 Blikkpunkt: Visuell form i bildebøker

Min innfallsvinkel bygger på studier som i særlig grad legger vekt på å undersøke bildebøkers materialitet og visuelle form. Hvilke bildekonvensjoner og kunstreferanser kan spores i bildebøkene, og hvordan er disse med på å danne leserens blikk for visuell form? Hvordan skaper bøkens materialitet og visuelle uttrykk møtesteder mellom voksenkultur og barnekultur? Hvordan bidrar illustrasjonene til å forme vår måte å erfare og forstå tekstene på? Slike spørsmål er med på å framheve vektlegginga av visuell form i analysene.

Med utgangspunkt i Bakhtins kronotopbegrep, som betegner samspillet mellom tid og sted, undersøker jeg hvordan hovedkarakterenes kunstreiser impliserer spørsmål om identitet, verdier og valg. Dessuten framhever jeg hvordan bøkens galleri- og museumskronotoper viser til kunstverk og kontekster som eksisterer også utenfor den enkelte bildebokfortellinga.

Ettersom bildebokforskninga har vært dominert av narratologiske tilnæringsmåter, har også bilder og andre visuelle uttrykk primært blitt analysert på grunnlag av narrative funksjoner. Spørsmålet om hvordan tekst, bilder og bokdesign samspiller i et narrativt forløp vil fortsatt være en sentral innfallsvinkel til bildebokstudier, og den er integrert i mine lesninger av de tre kunstbildebøkene, som alle formidler fortellinger. Men det er behov for mer differensierte tilnæringer til bildebokas visuelle formspråk. Som bakgrunn presenterer og drøfter jeg derfor noen representative studier og avhandlinger som ser bildebokas visuelle estetikk i et videre

perspektiv. Jeg legger særlig vekt på bidrag fra det nordiske fagfeltet, men trekker også inn enkelte internasjonale forskere.<sup>112</sup>

*Den norske biletboka* (1993) vier stor plass til å drøfte og eksemplifisere hvilke bildetradisjoner som preger norske bildebøker gjennom ulike tider, og forfatterne peker på hvordan illustrasjonene henter impulser ikke bare fra kunsthistorien, men også fra bildetradisjoner utenfor den etablerte kunsten (Birkeland og Storaas 1993, 146). Slik formidler dette verket viktig kunnskap om bildebokmediets forhold til ulike bildetradisjoner, og det er en innsikt som viser at bildebøkers visuelle form burde være av interesse for det kunsthistoriske feltet. At kontakten mellom bildebokfeltet og kunsthistoriefeltet burde kunne gå begge veier, peker Marilyn Olson på: «The relation of picturebooks to art, a varied and layered connection, suggests that the study of the picturebook should interest art historians» (2018, 429). En av mine intensjoner er nettopp å vise bildebokas relevans for feltet visuell kunst og kultur og vice versa.

I svensk bildebokforskning representerer, som nevnt i kapittel 2, Rhedins doktoravhandling (1992) et viktig bidrag til å framheve bildebøkers visuelle form. Hun legger stor vekt på illustrasjonsfaglige og mediespesifikke aspekt og framhever hvordan materielle egenskaper som størrelse, form og permdesign inngår i bildebøkers estetiske uttrykk. I tillegg til å plassere bildeboka i litteratur- og kunsthistoriefeltet, viser Rhedin til bildebokas slektskap med teater, film og tegneserier (1992, 185). Framstillinga er imidlertid integrert i et narratologisk perspektiv. Hun ser bildeboka som et medium som «vill berättä en historia genom en kombination av text och bilder» (17). Perspektivet blir videreført i Rhedins tekster i *En fanfar för bilderboken!*. Her anvender hun sitt kjernebegrep «bilderboksberättelsen», som impliserer at både tekst, bilder og bokdesign blir sett i et overordna fortellerperspektiv (2013, 23).

Det narrative perspektivet er også tydelig i den første danske doktoravhandlinga på feltet, som presiserer at «[b]illedbogens billedside udgør et visuelt udtryk, der optræder i forbindelse med et narrativt forløb» (Christensen 2003, 327). Den narrative dominansen blir imidlertid seinere utfordra i Drukers doktoravhandling (2008). Hun

---

<sup>112</sup> Noen av bidraga jeg presenterer er nevnt i drøftinga av bildebokteori i kapittel 2. Her i kapittel 4.3 bruker jeg dem spesifikt som bakgrunn for mine lesninger av kunstbildebøkene.

peker på at ikke alle sider ved bildebokas formspråk, visuelle motiv eller design kan tolkes med fortellertekniske analyseverktøy: «Det kan handla om en visuell estetikk som anknyter till olika ideologier, visuella traditioner – eller utgör en brytning med dessa» (Druker 2008, 19). Interessen for å studere bildeboka først og fremst i lys av visuell estetikk og design, kommer også til uttrykk i to andre nordiske doktoravhandlinger, Sirke Happonens (2007) studie av Tove Janssons bildebøker<sup>113</sup> og Annika Gunnarssons (2012) studie av det visuelle i Albert Åberg-bøkene. Begge legger vekt på å studere bildebøkene visuelle formspråk fra illustrasjonsfaglige perspektiv.

I en nyere artikkel søker Mjør «å supplere ei ofte medie- og narratologiorientert bildebokforskning» (2015, 48). Med utgangspunkt i sosialsemiotikk framholder hun hvordan ikke bare tekstene, men også illustrasjonene følger konvensjoner som gir signal om sjanger og lese måter. Hun viser blant annet hvordan illustrasjoner bidrar til å markere forskjeller mellom fagtekster og fiksjonstekster, mellom humor og alvor og mellom det eventyrlige og det realistiske.

Internasjonalt har Martin Salisbury markert seg som bildebokforsker med et illustrasjonsfaglig ståsted. Med utgangspunkt i erfaringa som illustratør og forsker vurderer han illustrasjonskunsten som en hybrid visuell form i et spenningsfelt «between ‘art’ and ‘illustration’» (Salisbury 2008, 24). Også den norske boka *Å si det i farge og strek* (2004) har en illustrasjonsfaglig innfallsvinkel. Her blir begrepet ‘interikonisitet’ lansert som et karakteristisk trekk for illustratørpraksis (Kleiva og Kaldestad 2004, 8).<sup>114</sup> På basis av intervjuer med ei gruppe illustratører og analyser av utvalgte bøker framhever bokas redaktører hvordan den enkelte illustratør utvikler sitt

---

<sup>113</sup> Druker (2008) viser til Sirke Happonens finskspråklige avhandling *Vilijonkka ikkunasa. Tove Janssons muumiteosten kuva, sana ja liike* som eksempel på en studie med illustrasjonshistoriske perspektiv. Happonen har også gitt ut artikler på svensk og på engelsk der Janssons visuelle formspråk blir undersøkt, bl.a. «Blommor, skräck och den bayerska skogens doktrin: Tove Jansson och illustrationens konventioner» (2014).

<sup>114</sup> Interikonisitet blir definert slik: «Ope eller skjult spel på og utnyttning av andre kunstretninger, biletkunstnarar eller biletkunstverk» (Kleiva og Kaldestad 2004, 142). I internasjonal bildebokforskning er flere uttrykk i omløp for å beskrive denne typen bildedialoger: ‘intertextuality’, ‘intericonicity’, ‘intervisuality’ og ‘interpictoriality’ (Cabo, Suero og Campos 2018, 93).

visuelle særpreg i dialog med andres bildekunst. Redaktørene formidler også en stor tro på bildebokas dannelsingspotensial:

Estetisk danning må ikkje berre lærast, men òg inderleggjerast. Vi kan hjelpa fram ei varig inderleggjering ved å la barn gå inn i bilete som både fascinerer og har høg kunstnarleg verdi. Slik kan barna utvikla si eiga evne til å oppleve korleis fargar og former opnar for ny erkjenning av realitetane, og samstundes dannar støttepunkt for ei vidare utforsking av verda med eigne augo. (Kleiva og Kaldestad 2004, 8)

Jeg oppfatter uttrykket «inderleggjering» slik det er brukt her, ikke som et romantisk inspirert formidlingsideal, men som et didaktisk innspill om å skape rom for refleksjoner, spørsmål og fascinasjon omkring ord og bilders form og funksjon.

Også andre bildebokstudier framhever hvordan interikonisitet eller interpiktorialitet i bildebøker kan styrke lesernes visuelle kompetanse: «In the end, the interpretation of cultural references converts picturebooks into a potential resource for education in visual culture» (Cabo, Suero og Campos 2018, 100). Dette perspektivet aktualiserer ei retorisk tenkning der «getting to know the patterns and the archives of a culture» blir sett som et produktivt fundament for en skapende praksis (Nyrnes 2013, 33). Utsagna referert ovenfor støtter ideen om at bildebøkers visuelle form kan bidra til å danne lesernes blikk og tanke.

Gjenskaping som kreativ praksis er et samtidsfenomen som gjenspeiler seg i mange kunst- og medieformer. I antologien *Begreper om barn og kunst* (2014) peker Susanne Christensen på hvordan den postmoderne siteringskunsten, som har røtter i avantgarde-kunstens montasje- og sitatpraksis, leiker med ulike former for kopiering som også barn og unge er fortrolig med. Hun hevder at *copy-paste*-funksjonen er en så uløselig del av unge menneskers digitale praksiser «at det måske går an at påpege, at den også kan betragtes som et kreativt instrument med forbindelse til en kunstnerisk tradition» (Christensen 2014, 72). Hennes synspunkt har visse paralleller med en retorikkinspirert kunstfagdidaktikk.<sup>115</sup> Artistisk praksis, både på elevnivå og profesjonelt nivå, utfolder seg gjerne i spennet mellom kopi av kjente mønster og selvstendige uttrykksmåter (Nyrnes 2008, 14). Som tidligere nevnt gjenspeiler denne tenkemåten den klassiske estetikkenes *imitatio*-tenkning, som gir rom for både

---

<sup>115</sup> En retorisk kunstfagdidaktikk er også drøfta i kapittel 1.4.2.

gjenskaping og nyskaping, «de store forbilleder [...] skulle efterlignes, men ikke efterabes» (Fafner 1982, 183). *Imitatio*-teorien, som dominerte europeisk åndsliv fram til romantikkens autonomiestetikk, har altså fått ny aktualitet gjennom postmodernismens siteringskultur, som også preger mange nyere bildebøker.

Samspillet mellom resepsjon og produksjon er et viktig anliggende i artikkelen «Barnelitteraturkritikkens samtidige estetikk» av Boel Christensen-Scheel (2012). Hun refererer til studier av kunstteoretikeren Ernst Gombrich og kunstdidaktikeren Brent Wilson, som begge er opptatt av hvordan barns tegninger blir skapt etter tillærte mønster, og hun relaterer innsikten om barns tegneutvikling til måter å erfare bildebøker på: «Våre 'bildeuniverser' blir vår verden av grafiske fremstillinger, og utgjør perspektiver inn i lesningen av billedbøker» (Christensen-Scheel 2012). I samme artikkel peker hun på at anmeldere av bildebøker i stor grad tar utgangspunkt i formalkompositoriske og stilistiske kjennetegn når de vurderer farger, former og linjer. Som motvekt etterlyser hun et sterkere fokus på det sanselige virkningspotensialet og hevder at illustrasjoner bør sees i et videre spekter, der både visuelle, mediale, kulturelle og sosiale perspektiv blir inkludert. Feltet utfordres her til å trekke inn flere estetiske perspektiv og et videre teoritilfang enn det som har vært vanlig innenfor bildebokforskning og bildebokkritikk.

Bildebøkers visuelle formspråk kan også undersøkes ved hjelp av kategoriseringer. I *Crossover Picturebooks* (2012) bruker Beckett en slik innfallsvinkel. Hun framhever tre kategorier bildebøker som i særlig grad kan relateres til visuell kunst og design: kunstnerbøker, som på engelsk gjerne blir kalt «artists' books» (Beckett 2012, 19), ordløse bildebøker og til sist bildebøker med allusjoner til kunsthistoriske verk. Kunstallusjoner får også mye oppmerksomhet i *Postmodern Picturebooks* (2008), der flere bidrag analyserer bildebøker i lys av hvordan kategoriene «playfulness, parody, and intertextuality» nedfeller seg i det visuelle formspråket (Pantaleo og Sipe 2008, 5).

Fokuset på bildebøkers visuelle form i de studiene og avhandlingene jeg har nevnt ovenfor, utgjør en bakgrunn for mine egne lesninger av kunstbildebøker, og noen av dem blir trukket aktivt inn i analysene. I samsvar med avhandlingas problemstilling og forskningsspørsmål undersøker jeg i dette kapitlet

kunstbildebøkernes visuelle estetikk i lys av hvordan illustratørene adapterer eksisterende bildekunstverk ved å gjenskape dem i et nytt formspråk og ved å integrere dem i bøkernes fortellinger. Analysene tar utgangspunkt i et vidt adaptasjonsbegrep som inkluderer gjenskaping av bildekunst, slik blant andre Hutcheon (2006) og Sanders (2006) gjør.<sup>116</sup>

#### 4.3.2 Betrakteren, posøren, aktøren: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*

I mange av Ekmans bildebøker er kunstreferanser et markant innslag. Når jeg har valgt *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* (1976) som materiale, er det først og fremst på grunn av den sentrale rollen gallerivandringa har i denne boka. Jills besøk i kunstmuseet gir rom for å skape et visuelt univers av malerier, skulpturer og utstillingsrom som historien utfolder seg i.

*Hva skal vi gjøre med lille Jill?* markerer gjennombruddet for Ekmans karriere som bildebokskaper. Gjennom en lang rekke bøker har hun bidratt til å videreutvikle bildebokmediets som kunstnerisk uttrykksform (Birkeland, Risa og Vold 2018, 292). Hun har fått mange priser, og noe av bildekunsten hennes er kjøpt inn av Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet.<sup>117</sup>

I Ekmans bøker har illustrasjonene som oftest mer tyngde enn tekstene, det er bildene som utgjør «den poetiske kraften i fortellingen» (Kleiva og Kaldestad 2004, 42). Ekman henter inspirasjon fra ulike visuelle tradisjoner og uttrykksmåter, både fra kunsthistoriske verk og fra sjangrer som film og tegneserier (Birkeland, Risa og Vold 2018, 292). Det er i særlig grad naivistisk og surrealistisk kunst Ekman har latt seg inspirere av, spesielt Henri Rousseau, men også René Magritte, Pablo Picasso og flere andre (Kleiva og Kaldestad 2004, 50). I *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* fører

<sup>116</sup> Jf kapittel 4.1.

<sup>117</sup> Ekman debuterte i 1969 i Sverige med boka *Det kan hända!*. Den første boka på norsk var *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, og mellom 1976 og 2017 har hun gitt ut rundt 30 bildebøker der hun står for både tekst og illustrasjoner. Hun har dessuten illustrert tekster av bl.a Arild Nyquist, Tor Åge Bringsværd, Sissel Solbjørg Bjugn, Bjørn Sortland og André Bjerke. Ekman har fått bl.a Kulturdepartementets bildebokpris 1977, 1988 og 1992, Lennart Hellsings ærespris (Silverhornet) 1986, Brageprisen 1992 og Nordiske tegneres pris 1994. Hun er premiert ti ganger for Årets vakreste bøker, gull i 1994 og 1995, og hun fikk Bokkunstprisen 2003 og Kritikerprisen 2007. Flere av Ekmans bildebøker er oversatt til svensk og dansk. *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* blei dessuten i 2002 oversatt til sørkoreansk. I 1987 blei boka adaptert som animasjonsfilm med Kine Aune som regissør.



kunstmuseet som stedsramme til at de visuelle referansene blir ekstra tydelige. Også boka *Kattens skrekk* (1992) har med en museumsscene, der er blant andre Munchs *Skrik* og da Vincis *Mona Lisa* parodierte. I *Rødhatten og ulven* (1985) fins det en scene fra et privat hjem med malerier som har allusjoner til verk av Chagall, Picasso og Degas. I andre bøker kan allusjonene være mindre tydelige, men like fullt er kunstreferanser et viktig element i Ekmans visuelle uttrykk. Kunstreferansene appellerer naturlig nok mest til kunstkyndige voksne, men de ekskluderer likevel ikke barneleseren, det er ikke nødvendig å (gjen)kjenne bildene det vises til for å få utbytte av Ekmans bildebøker.

Aldersoverskridende trekk i boka om Jill representerer et crossover-perspektiv som er karakteristisk for Ekmans heilhetlige bildebokproduksjon. Bøkene berører ofte eksistensielle spørsmål, og flere av dem skildrer sårbare livserfaringer som ensomhet, redsel og usikkerhet, og de ender ikke alltid lykkelig. Det er også et ekmansk trekk å kombinere humor og alvor, det vakre og det groteske eller det farlige og det fascinerende. Illustrasjonene er gjerne mer komplekse enn tekstene, men den knappe og barnespråklige fortellerstilen rommer også sofistikerte trekk i form av undertekster og tomrom i det minimalistiske språket. Vekslinga mellom det naive og det sofistikerte bidrar til at tekstene kan leses og erfares på ulike måter av lesere i ulike aldrer, de er «tekster å vokse i» (Goga 1994, 42).

### Paratekster og visuell form

Boka om Jill vender seg til barneleseren gjennom både format og permdesign. Den kvadratiske formen og det lille formatet gir signal om å være ei bok for de minste (ill. 33).

Også uttrykket «lille Jill» i tittelen fungerer som et barnelitterært signal. Varianter av adjektivet 'liten' blir ofte brukt for å tydeliggjøre hovedkarakterens nærhet til et presumptivt ungt publikum (Nikolajeva og Scott 2001, 242). Hos Ekman har ordparet «lille Jill» en klang og en rytme som vil kunne appellere til barn. På forsida er ordparet framheva med store, fylte versaler i et fargelagt stripemønster, et grafisk grep som også synes intendert for barneleseren. Forsida inneholder dessuten ei tegning av ei lita jente på en galopperende hest, og sammen med tittelen fungerer

jenteskikkelsen som en identifikasjonsfigur for barneleseren. Det samme motivet blir gjentatt på kolofonsida og i nest siste oppslag, og bildet av jenta og hesten understreker derfor bokas karakter av reiseskildring.



Ill. 33: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, ytterpermer.

Ved siden av tittelens første del, «Hva skal vi gjøre med», er det plassert ei lita tegning av en mann og ei kvinne i ei døråpning. Den har en mer realistiske karakter enn bildet av den ridende jenta med bare et pledd rundt kroppen, som gir assosiasjoner til fantastisk litteratur. Forsidebildet gir derfor ulike sjangersignal.

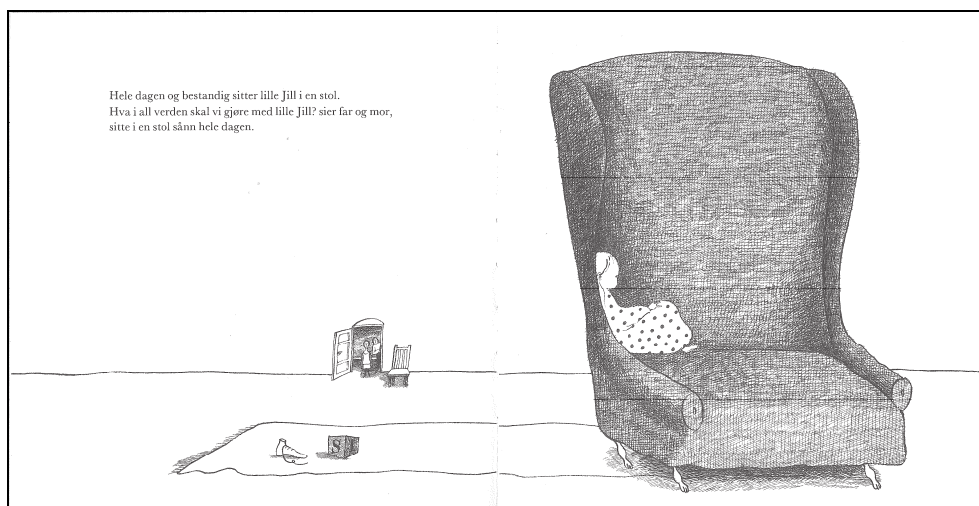
Samspeilet mellom tittel og tegninger inviterer til å reflektere over hvilken relasjon det er mellom de voksne karakterene og «lille Jill». Vi-instansen i tittelen gir signal om at bokas tema kan dreie seg om forholdet mellom voksne og barn. Slik peker bokas forside mot et tema som også voksne lesere kan identifisere seg med.

Ekman's illustrasjoner henter impulser fra flere tegnekonvensjoner i norsk bildeboktradisjon. Den realistiske strektegninga har hatt en sentral plass. Samtidig blei den tidlig også kobla til en humoristisk tradisjon, med røtter i vitsetegning og karikatur og til eventyr- og fabellignende fortellinger, kjent fra illustratører som Erik Werenskiold og Theodor Kittelsen (Mjør 2015, 51). I historien om Jill blir strektegninga brukt til å formidle både realistiske og fantastiske situasjoner, men også

til å framheve humoristiske element i kunstparafrasene. En voksen betrakter vil kunne se flere nyanser i tegnestilen enn et barn, og voksne vil også ha flere muligheter til å kunne gjenkjenne bildekunsten som siteres. Når Ekman veksler mellom fantasi og realisme og mellom humor og alvor i tegningene, er imidlertid dette konvensjoner som også barn vil kunne kjenne igjen fra tidligere erfaringer med bildebøker og med visuelle uttrykk i for eksempel eventyrillustrasjoner, tegneserier og tegnefilmer.

Boka er gjennomgående illustrert med tegninger i svart, hvitt og gråtoner. Den lette og tynne streken i skildringene av Jill bidrar til å forsterke skjørheten hos hovedkarakteren. Hvert oppslag har store hvite flater omkring tekst og tegninger, en layout som gir rom for meddiktning. Lesere i ulike aldergrupper vil kunne fylle rommet på ulike måter etter hvilke livs- og leseerfaringer de møter boka med.

### Hjemmescenen som startpunkt



Ill. 34: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 1.

Fortellinga åpner med en replikk som utdyper og kontekstualiserer spørsmålet i bokas tittel: «Hva i all verden skal vi gjøre med lille Jill? sier far og mor, sitte i en stol sånn hele dagen» (oppslag 1). Den visuelle framstillinga av foreldreparet repeterer motivet fra forsidas miniatyrbilde av to voksne personer i ei døråpning (ill. 34). Også i førsteoppslaget er tegninga av de voksne framstilt i et lite format i bildeflatens periferi. Jill troner i forgrunnen, aleine i en stor lenestol. Forskjellen i størrelse og plassering

har et verdiperspektiverende aspekt, scenen setter jenta og hennes situasjon i sentrum. Bildet av Jill, sammenkrøpet i en stor lenestol og dermed utenfor foreldras synsfelt, understreker en følelse av ensomhet og passivitet.

I bokas andre oppslag er det Jills foreldre som er i fokus, Jill er ikke med i bildet, og hun omtales fortsatt bare gjennom det foreldra sier og gjør. Foreldras bidrag til å hjelpe Jill, er å gi henne et bilde som de henger opp på veggen: «Sånn ja, sier far, nå har vi gjort hva vi kan» (oppslag 2). Ekman introduserer altså hjemmet som utstillingsrom før hun lar hovedpersonen utforske museet. Slik formidler hun at bilder vi omgir oss med i privatsfæren, kan få betydning for hva vi ser og hvordan vi ser bilder vi møter andre steder.

Ettersom boka åpner med å beskrive relasjonen mellom et ensomt barn og rådville foreldre, blir hjemmemiljøet tilført et eksistensielt alvor. I et bakhtinsk perspektiv kan vi si at bokas scener fra hjemmet framstår som eksempler på «plot-generating chronotopes», de formidler en inngang til et narrativt forløp (Bakhtin 1981a, 251).<sup>118</sup> I samspill med teksten inviterer illustrasjonen til spørsmål om hvordan forholdet mellom Jill og foreldra vil utvikle seg og om jenta vil klare å komme seg ut av ensomheten.

### Oppdrag og reisevei

Jills reise starter med at hun beveger seg ut av stolen for å betrakte det nye bildet på veggen. Handlinga blir igangsatt ved at hun innleder en samtale med jenta i bildet. Da jenta ber Jill om å skaffe henne en hest, tar Jill på seg et oppdrag som bringer henne ut av hjemmet og inn på nye veier.

Reisemotivet står sentralt i historien om Jill, som det også gjør i mange andre av Ekmans bøker: «Hovudpersonane til Ekman drar [...] ut i verda, bort frå eit keisamt og trivielt liv, på leit etter det som kan gi styrke og identitet» (Birkeland, Risa og Vold 2018, 292). Reisemotivet er paradigmatisk for store deler av Ekmans bildebokunivers.

---

<sup>118</sup> Med støtte i Bakhtins kronotopbegrep viser Mai Britt Guleng hvordan Munchs livsfriser kan betraktes som fortellinger situert i tid og rom (Guleng 2013, 129). Munchs bildeserier om kjærlighet, livsangst og død framtrer som en rekke av hendelser i ulike landskap og interiør, og bildene kan leses i lys av Bakhtins romankronotoper (132). Gulengs artikkel viser relevansen Bakhtins kronotopbegrep har også for visuelle uttrykk, ikke bare for litterære fortellinger.

Ei bildebok gir mulighet for å synliggjøre trekk ved stedets og veiens karakter på andre måter enn litterære skildringer uten illustrasjoner. Når litterære stedsbeskrivelser får bildefølge, kommer stedene til syne i en konkret, visuell form.

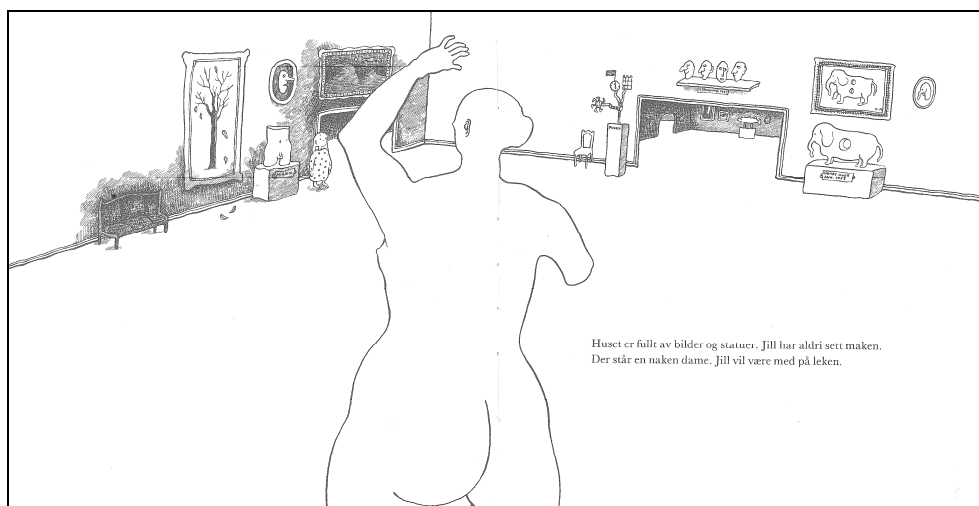
I den første vandringsscenen (oppslag 4) går Jill på en landevei i retning av et bymiljø. Illustrasjonen framhever nettopp veien og retninga den gir for Jill, samtidig som den viser vandringas usikre karakter. I det påfølgende oppslaget står Jill aleine ved et stort veikryss inne i byen, en scene som understreker at veikronotopen også kan initiere usikkerhet om veivalg. Teksten består av ei enkel konstaterende setning: «Jill ser ingen hester verken her eller der, og det begynner å regne» (oppslag 5). I den neste scenen forberedes imidlertid Jills første viktige veivalg: «Langt borte ligger et stort hus som virker varmt og lyst» (oppslag 6). Tegninga viser et monumentalbygg, og på neste side trer Jill inn i museets verden.

De tre oppslaga som skildrer Jills byvandring, illustrerer Bakhtins poeng om veikronotopens åpenhet for tilfeldighetenes spill: «The road is especially (but not exclusively) appropriate for portraying events governed by chance» (1981a, 244). Jills møte med museet blir et alternativ som plutselig dukker opp. Videre inneholder tegninga av Jills inntreden i museet flere element som kan knyttes til terskelkronotopen, «those of the staircase, the front hall and corridor» (248). Terskelsen er et eksempel på hvordan «the chronotope makes narrative events concrete» (250). Illustrasjonen viser overgangen mellom ute og inne, der vi kan se trappa som fører inn i bygningen, inngangspartiet ved billettluke og Jill som står i hallen og ser inn i museumssalene (oppslag 7). Ifølge Bakhtin har terskelkronotopen både en stedsbeskrivende og en metaforisk funksjon, og scenen der Jill står på terskelen til museumssalene indikerer kommende erfaringer av nye steder og nye utfordringer. Passasjen til det nye foretar Jill på egen hånd: «Ingen ser henne passere kassa, og Jill fortsetter videre» (oppslag 7). Museets inngangsparti, slik det blir beskrevet i ord og bilder, blir en portal med et fortellingspotensial.

#### I museet: Møter med bildekunsten

Jills vandring i museet utgjør bokas hovedscene (oppslag 7-17) og beskriver hvordan Jills møter med bildekunsten gir henne mulighet til å gå inn i nye roller. Fra et ståsted

som betrakter, får hun mot og lyst til å innta rollen både som posør og aktør. Dette skisseres allerede gjennom teksten til den første scenen der Jill står inne i en museumssal og observerer: «Huset er fullt av bilder og statuer. Jill har aldri sett maken. Der står en naken dame. Jill vil være med på leken» (oppslag 8). Omtalen av den nakne dama refererer til bildet av en stor kvinneskulptur i klassisk stil (ill. 35). Dette er den første museumsgjenstanden Jill blir fascinert av, og som tekstsitatet viser, inspirerer den jenta til å gå inn i en slags rolleleik. Den siste setninga blir en impuls til sidevending, leseren lurer på hvordan Jills leik vil arte seg. Imidlertid inviterer de mange kunstreferansene i illustrasjonen til å stoppe opp ved detaljer i bildet før en blir videre. Leserens alder og kunnskaper om bildekunst vil ha betydning for hvor mye man vil dvele ved de visuelle allusjonene. Som heilhet har oppslaget en differensiert leserappell, teksten kan spore lysten til å lese videre, mens bildet gir rom for å stanse ved detaljer.



Ill. 35: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 8.

Statuen som Jill betrakter fra døråpninga, gir assosiasjoner til torsoer, skulpturer som mangler armer og bein og som regel også hodet. Skulpturen framstår likevel ikke som en tradisjonell torso, den har både hodet og en arm intakt. Ekman signaliserer på denne måten at hun leiker seg med torsotradisjonen. Kvinneskulpturen har fått en

dominerende plass i museumsrommet, og med den venstre armen høyt heva, virker det som om hun hilser til Jill som står ved inngangen. Som en antitese til den mektige kvinnetorsoen ser vi også en mindre mannstorso, unnselig plassert inntil en vegg. I sammenstillinga av disse torso-figurene spiller Ekman på kjønnshierarkier og kjønnsframstillinger.

I utstillingsrommet har Ekman tegna inn parodier av flere modernistiske skulpturer. Navnet Picasso kan skimtes på sokkelen til en kollasjaktig skulptur med et norsk flagg på toppen. Flagget tydeliggjør at allusjonen er en fri og parodierende pastisj. En annen statue, med innskriften «Henry Moor. Dyr 1923», forestiller en elefantskulptur med et stort hulrom i kroppen.<sup>119</sup> Ekman skaper en humoristisk referanse til Henry Moores skulpturer av forenkla figurer, som ofte har innfelte hulrom. På veggen henger et innramma bilde som gjentar elefantmotivet, her med *to* sirkelforma hulrom, som for å understreke Moore-parodien. En annen kunstparodi overskrider grensene mellom det reelle og det irreelle, fra et maleri med et løvfellende tre som motiv, faller det blad ned på museumsgulvet.

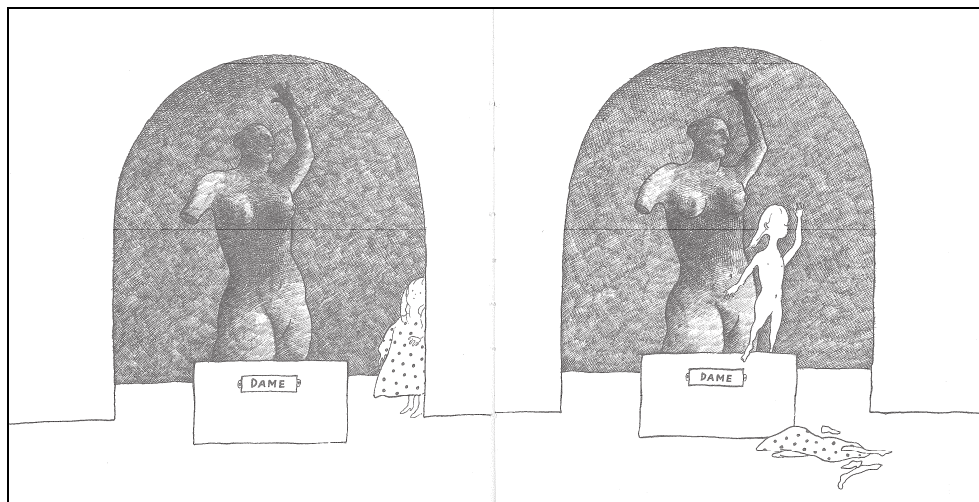
I neste oppslag er Jill i gang med en hermeleik. Hun tar av seg klærne og klatrer opp på sokkelen for å posere sammen med den nakne kvinnetorsoen (ill. 36). Illustrasjonen har ikke noe tekstfølge utover innskriften «Dame» på sokkelen. Her er det er tekstløse bilder som forteller, og Ekman bruker innslag fra tegneseriesjangeren for å skape et narrativt forløp. To tegninger er satt sammen i en sekvens. De framstår nesten som visuelle dubletter, men likevel er forskjellen mellom de to tegningene mer slående enn likheten. I den første tegninga står Jill og betrakter statuen, i den andre poserer hun sammen med den. Slik framstiller de to tegningene et visuelt narrativt forløp.

Scenen framstår som en initieringsakt med performativ karakter der Jill prøver ut en mer synlig og aktiv jenterolle. Hun går fra å være en passiv observatør til en posør. Bildet av Jills nakne kropp og av klærne som ligger igjen på gulvet, er tegn på at hun i metaforisk forstand har lagt av seg sin tidligere passive rolle. Hamskiftet kan sees som ei undergruppe av metamorfosen som topos i barnelitteraturen. Ifølge Maria

---

<sup>119</sup> Ekman feilstaver kunstnernavnet, kanskje som et tilsvar til den visuelle Moore-parodien.

Lassén-Seger er det et typisk trekk for litterære barnemetamorfoser at de omskapte karakterene erfarer «a radically new outlook on life» (2006, 2). Ettersom Jill poserer sammen med en kvinneskulptur, er det nærliggende å se situasjonen som en form for inngang til mer synlige og performative kvinneroller.



Ill. 36: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 9.

I oppslaget som etterfølger poseringsscenen, møter Jill en ny og krevende situasjon. En vaktmann på vei til å stenge museet plukker opp klærne hennes og tar dem med seg uten å oppdage den lille jenta. Illustrasjonens fugleperspektiv forsterker framstillinga av Jill som liten og sårbar i et stort og fremmed rom, og teksten understreker det samme: «Nå er Jill alene. Hvem kan hjelpe meg som fryser, tenker Jill» (oppslag 10). Skildringa av Jill som står igjen naken og aleine i et stengt museum, kan sees i lys av terskelkronotopen som er «connected with the breaking point of a life, the moment of crisis» (Bakhtin 1981a, 248). Sett som terskelkronotop, blir scenen instensivert.

Jills spørsmål om hvem som kan hjelpe henne, er det første aktive steget til å finne løsninger, og fra dette punktet i fortellinga er det Jills møter med fem ulike kunstverk som står i fokus. I et bakhtinsk perspektiv representerer Jills dialog med museumsgjenstandene møtekronotopen. Når Jill stopper opp og begynner å snakke til skikkelser hun ser i malerier på veggen, opplever hun å bli både sett og hørt av de



levendegjorte figurene i kunstverka. Gjennom samtalene får Jill hjelp til både å varme seg og til å finne en hest. Møta viser vei til målet.

Jill snakker med fire malerier, og i løpet av samtalene med de tre første trer hun også inn i malerimotiva. En barnekarakter som aktiv deltaker i et malerimotiv, er ikke unikt. Mange kunstfortellinger inkluderer scener der et barn stiger inn i et maleri eller et bilde (Beckett 2012, 166). Slike scener skaper flytende grenser mellom realistiske og fantastiske verdener, et velkjent fenomen i barnelitteraturen. Inngangen til en fantastisk verden skjer ofte gjennom ulike former for portaler eller overgangssoner, eksempelvis en port i et hagegjerde, som i Hopps *Trollkrittet* (1948), klesskapet, som i Lewis' *Narnia*-bøker (1950-1956) eller Galtvortekspressen fra spor 9  $\frac{3}{4}$  i Rowlings *Harry Potter*-serie (1997-2007). Hos Ekman er det bilderammene som blir portaler for Jills fantasireiser. Ved å la bokas hovedperson klatre inn i kunstverka på museumsveggen, får Ekman mulighet til å bruke bildemotiva som aktører i fortellinga. Slik får kunstverka liv, eller blir levendegjort, for å bruke et sentralt ekfrasebegrep.

Representasjoner av bilder i ramme på et bildebokoppdrag er en type *mise en abyme*, der tilstedeværelsen av et bilde i et bilde signaliserer et metaperspektiv. Å la hovedkarakteren tre innenfor bilderammene forsterker metaperspektivet. Bildebøker med metafiktive element blir gjerne sett som et postmoderne trekk, og i artikkelen «Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks» bruker Nikolajeva nettopp *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* som eksempel: «Little Jill enters a painting, a well-known mythical motif, that, when employed visually, adds to the frame-breaking, metafictional level of the book» (2008, 67). Jills inntreden i malerier skaper dessuten rom for å reflektere over betrakterens medskapende rolle i resepsjon av kunst. Den metafiktive funksjonen som Nikolajeva peker på, kan utvides til å omfatte refleksjoner over hvordan kunst virker og hvordan man som betrakter kan bli en aktiv deltaker i møtet med et kunstverk.

At Ekman leiker seg med å arrangere bilder i bilder, blir tydelig også på baksidpermens vignett (ill. 33). Her ser vi et lite, innramma portrett av Jill som står ved siden av «Dame»-statuen. Innenfor rammene ser vi reduplikasjoner av det samme motivet, og det gir en kinesisk eske-effekt som skaper illusjon av en uendelig rekke av gjentakelser. Slik tematiserer Ekman bildesitatets selvreferensielle karakter. Bildet på

baksidopermen peker dessuten på et sentralt punkt i bokas fortelling. Motivet med Jill og statuen viser til scenen der Jill våger å bli synlig på en ny måte, og der hun også prøver ut en ny kvinneidentitet. Kvinnene Jill møter i museet, først den den nakne statuen, så den moderlige eldre kona i Wentzels frokostmotiv, dernest Munchs bohemkvinne og til slutt Bonnard's dame i fluktstolen, representerer svært forskjellige kvinnetyper og sosiale roller. Rhedin (1992) er blant dem som har løfta fram bokas kjønnsstatikk, og hun hevder at de ulike kvinnefigurene Jill møter i museet «fungerar som en amplifikasjon av motivet 'søkandet etter en kvinnlig identitet'» (141). Jeg vil føye til at ettersom kvinnefigurene tar aktivt del i Jills dannelsesreise, gir Ekman leserne mulighet til å knytte et kjønnsperspektiv både til Jills utvikling og til kvinnerollene som er representert i kunstverka.

### Bildeparafasene

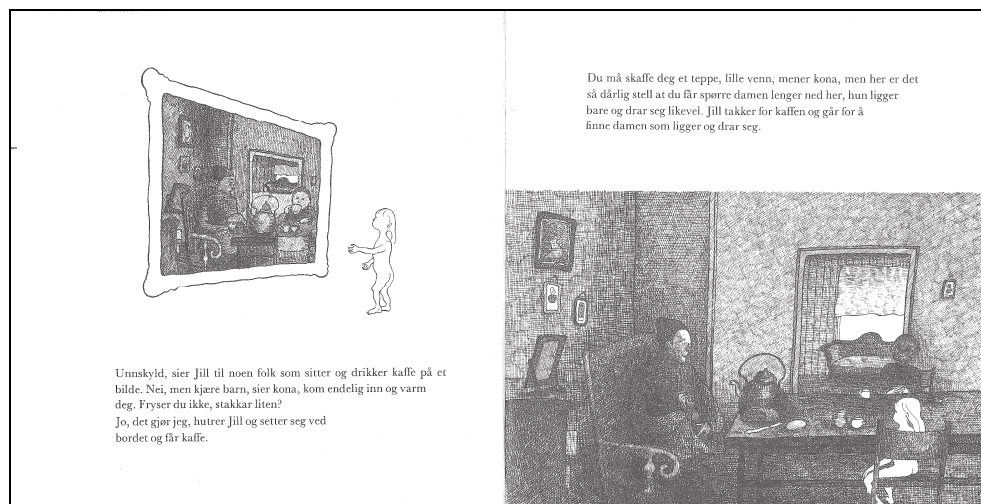
De mest sentrale kunstreferansene i Jill-boka er parafasjer over fire malerier og én statue: *Frokost* (1882) av Gustav Wentzel, *Dagen derpå* (1894) av Edvard Munch, *Siesta i hagen* (1914) av Pierre Bonnard<sup>120</sup>, *Julegilde* (1895-96) av Lars Jorde og ryttermonumentet *Gattamelata* (1453) av Donatello. Ekmans adaptasjonar av disse verka er som tidligere nevnt integrert i samtale-scener der Jill kommuniserer med figurer i de enkelte kunstverka.

Jills første samtale rommer to parafasjer av *Frokost*. Wentzels interiør- og bordscene har et nesten fotografisk uttrykk sin detaljerte og naturtro framstilling.<sup>121</sup> Bildebokversjonen gjenskaper mange detaljer, med den store kaffekjelen på frokostbordet som den mest iøynefallende repetisjonen (ill. 37). Strektegninga ivaretar originalbildets realistiske uttrykk, men uten å kopiere maleriet's fotografiske karakter. Tegninga remedierer originalen i en ny visuell form. Jills posisjon først utenfor og så innenfor maleriet illuderer et handlingsforløp og minner om en sekvensiell tegneserieteknikk. I bildet der Jill har fått plass ved frokostbordet, blir hennes nærvær understreka gjennom kontrastene mellom den lysende hvite kroppen og bildets ellers

<sup>120</sup> *La Sieste au Jardin*

<sup>121</sup> I omtalen av Ekmans visuelle adaptasjonar bruker jeg ordet 'parafasjer' for å betegne illustrasjonenes frie omforming av spesifikke verk, og 'parodier' om det leikne aspektet i de visuelle parafasjene.

mørke og dunkle valør. De to kvinnefigurene er her ikke opptatt med å skjære brød og drikke kaffe som i originalbildet, de har oppmerksomheten retta mot barnet, noe også teksten understreker: «Nei, men kjære barn, sier kona, kom endelig inn og varm deg. Fryser du ikke, stakkar liten?» (oppslag 11).

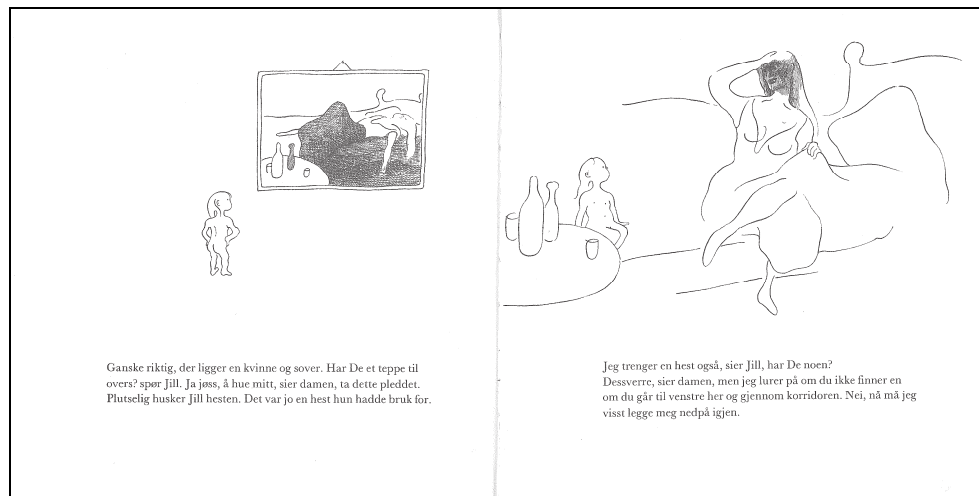


Ill. 37: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 11.

Det etterfølgende oppslaget rommer to parafraaser av Munchs *Dagen derpå*. I den første scenen står Jill framfor det innramma maleriet, i den neste er hun trådt inn i bildet, og da ser vi ikke lenger bilderammene (ill. 38). Som i Wentzel-parafrasen, bidrar bortfallet av rammer til å levendegjøre motivet og til å skape et tettere samspill med tekstens narrative forløp.

Ekman gjenskaper Munch-bildet i en karikerende stil. Ut fra maleriets tittel og motiv må kvinnefiguren antas å være i bakrus. I Ekmans parodi ser vi ei dame som med møyre reiser seg opp med hånda på panna. Skraverte streker over ansikt og hode gir inntrykk av sterk hodepine. Det parodiske spillet mellom forelegget og Ekmans strektegning er nok først og fremst en gest til lesere som kjenner Munchs verk og som kan forstå «dagen derpå»-situasjonen. Men også lesere uten denne kunnskapen vil kunne fornemme den leikne tonen som oppstår i samspillet mellom tekst og bilde.

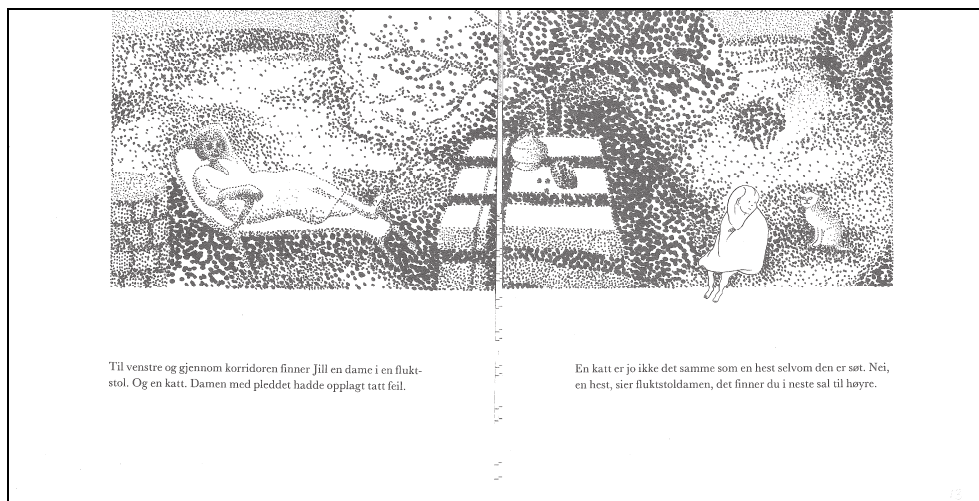
Kontrasten mellom Jills høflige spørsmål «Har De et teppe til overs?» og kvinnes uformelle svar «Ja, jøss, å hue mitt [...], ta dette pleddet» blir komisk (oppslag 12).



Ill. 38: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 12.

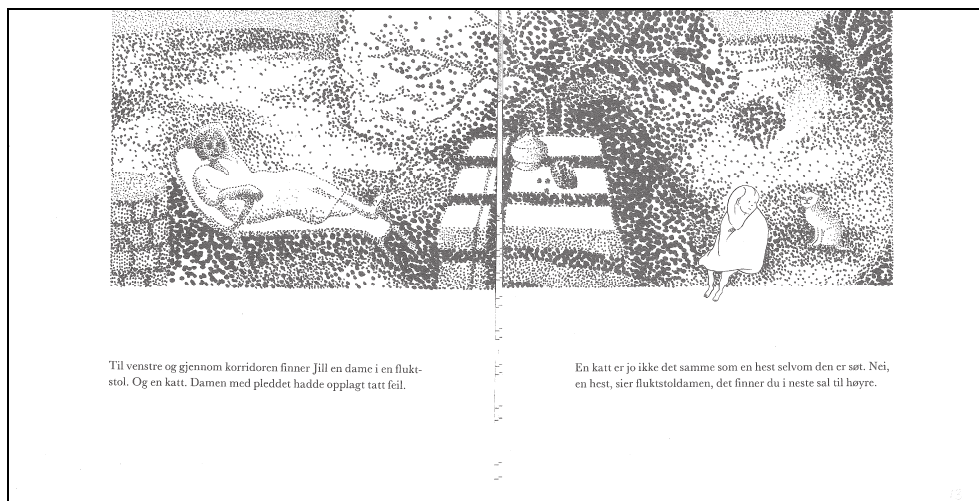
Jills møte med Bonnard's hagebilde blir framstilt gjennom én illustrasjon (ill. 39). Ekman's parafase, som strekker seg over begge sider av oppslaget, alluderer til originalverkets langstrakte, rektangulære form. Med unntak av Jill-figuren er bildet framstilt ved hjelp av svarte prikker og flekker i ulike størrelser. Ekman gjenkaller og overdriver Bonnard's pointillisme, stilarten som skal gjøre fargenes virkning mer intens ved å la de enkelte fargeflekkene stå punktvis og klart atskilt fra hverandre. Bonnard tilhører neo-impresjonismen, der opplevelsen av farger og lyseffekter står sentralt, og Ekman's illustrasjon viser at punktteknikken skaper et skiftende lysspekter også når fargene er avgrensa til svart og hvitt.

Jills gjesterolle i maleriet blir poengtert ved at føttene hennes stikker utenfor tegningas ramme. Rammebruddet antyder at Jill snart vil tre ut av maleriet. Jill er klar til å gå videre når fluktstoldama har fortalt henne hvor i museet hun kan finne en hest.



Ill. 39: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 13.

Hesten finner Jill i Jordes *Julegilde*. Her tar hun seg ikke tid til å tre inn i maleriet, hun nøyer seg med å bli stående utenfor og rope ut spørsmålet om å få låne bildets hest (ill. 40). Ropet antyder at hun har det travelt, men også at hun nå stoler på stemmestyrken sin. I museet blir Jill både synlig og hørbar på nye måter.



Ill. 40: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 14.

Ekman's maleriparagrafe følger tett originalens komposisjon og motivspekter – med ett tydelig unntak. Hos Jorde er skysskarens ansikt skjult bak hestekroppen, i bildeboka er mannen plassert framfor hesten med ansiktet vendt mot Jill. Slik blir kommunikasjonen mellom Jill og skysskaren synliggjort. Replikkevekslinga representerer det første møtet Jill har med et mannlig malerimotiv, og dette kan sees som et tegn på at Jill må bevege seg inn på et mannlig domene for å realisere planen om å skaffe seg en hest.

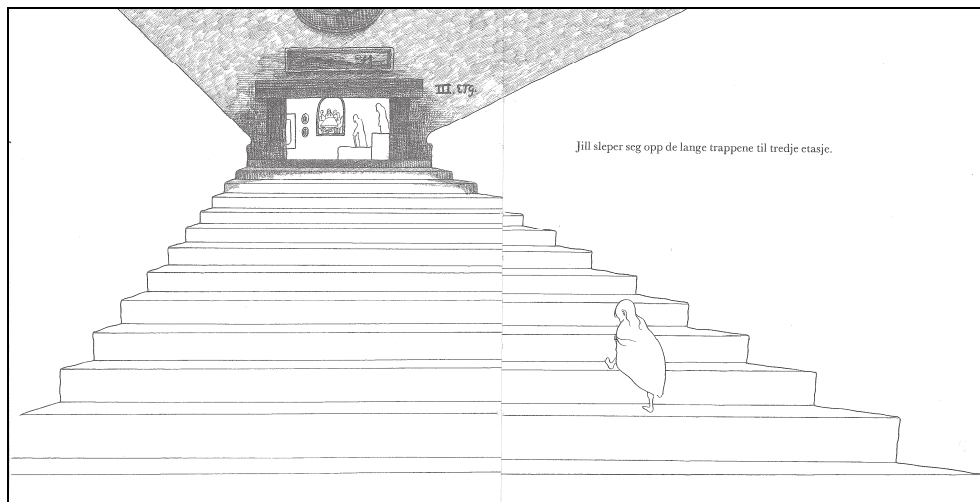
Ekman's skraveringer i gråtoner ivaretar vinter- og kveldsstemminga i originalbildet, men selve julestemminga er ikke et poeng. Det er hesten og reisemotivet som er det sentrale. Maleriet's skysskar kan ikke låne vekk hesten da han må frakte julegjester hjem, men han gir råd om hvor Jill kan finne en annen hest. Oppslaget forbereder Jills ferd vidare i museet.

Ekman gjenskaper alle de fire maleria med tegninger i svart/hvitt, slik stiliserer og forenkler hun originalbildet, som alle er i farger. Imidlertid varierer hun tegnemåten alt etter hvilket maleri hun parafaserer. I *Frokost* og *Julegilde* bidrar tette skraveringer til å gjenskape en dunkel innendørsbelysning og en mørk kveld. Munch-parafrasen har en luftigere stil, der streken først og fremst gjenkaller maleriet's jugendstilformer med organiske og bølgende linjer, og Bonnard-parafrasen alluderer til punktmaleriet's uttrykk. Ekman varierer strektegningene i takt med motiv og stiltrekk i forelegga og viser en følsomhet for originalbildet. Samtidig setter hun sitt eget preg på tegningene. Ekman ser ut til å utforske andres visuelle stil for gjennom det å utvikle sin egen personlige strek, på en lignende måte som Jill prøver ut ulike roller i møte med kunstgjenstandene i museet.

### Veien mot målet

Jills vandring synliggjør museet's monumentale arkitektur med sine mange rom, saler, trapper, dører og portaler, og museumsromma får en historisk aura gjennom den utstilte kunsten fra ulike tidsrom. Stedsramma har paralleller til Bakhtin's beskrivelse av borgkronotopen («the castle chronotope») i den gotiske romanen. Borgkronotopen rommer «reminders of past events» som gir den «a somewhat antiquated, museum-like character» (Bakhtin 1981a, 246). Barnelitteraturen har mange eksempler på at store

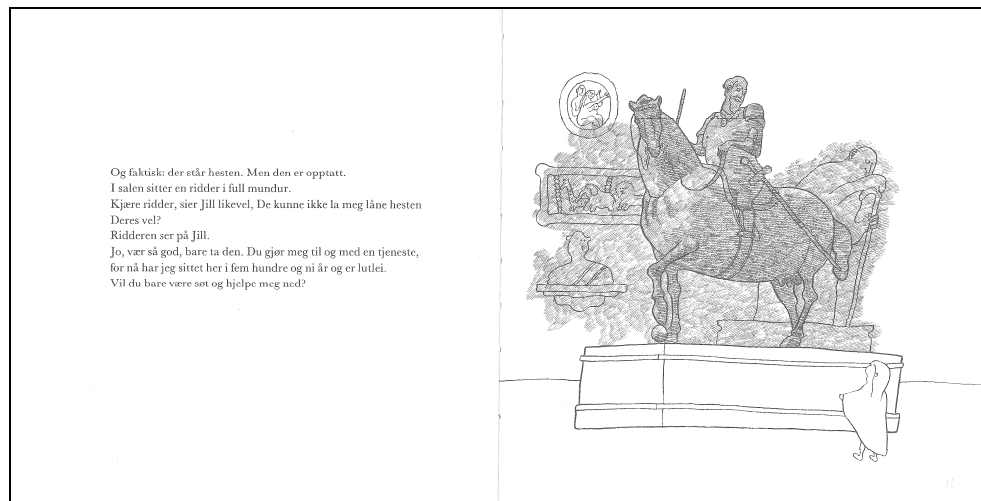
slotts- eller borglignende bygninger er arena for spennende oppdagerferder og hendinger, ikke minst innenfor fantasysjangeren. Lille Jills vandring i det store museet etter stengetid er beslekta med borgkronotopens funksjon i den barnelitterære tradisjonen.



Ill. 41: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 15.

Trappescenen (ill. 41) som illustrerer Jills siste etappe på veien mot målet, kan leses som en terskelkronotop: «Jill sleper seg opp de lange trappene til tredje etasje» (oppslag 15). Tegninga utnytter i stor grad sentralperspektivet, der de første trinna dominerer nedre del av bildet, mens trappa smalner av oppover og leder betrakterens blick mot øverste avsats og videre innover til nye museumssaler. De overdimensjonerte trinna virker altfor store og tunge for Jills små bein, og fortellinga fortettes gjennom anskueliggjøringa av trappa som en terskel hun må forsere. Jills erfaringer av rommet får en sanselig karakter, de blir «palpable and visible», for å knytte an til Bakhtin (1981a, 250). Hans ord om hvordan stedsbeskrivelser kan bidra til å levendegjøre en terskelscene, har likhetstrekk med den retoriske ekfrasens mål om å levendegjøre et innhold. Ekmans skildring av Jill som sleper seg oppover museumstrappene, har derfor også en ekfrastisk karakter.

Etter å ha forsert trappene, finner Jill fram til den mektige rytterstatuen  
*Gattamelata* av Donatello (ill. 42).<sup>122</sup>



Og faktisk: der står hesten. Men den er opppiatt.  
 I salen sitter en ridder i full mundur.  
 Kjære ridder, sier Jill likevel, De kunne ikke la meg låne hesten  
 Deres vel?  
 Ridderen ser på Jill.  
 Jo, vær så god, bare ta den. Du gjør meg til og med en tjeneste,  
 for nå har jeg sittet her i fem hundre og ni år og er lutlei.  
 Vil du være søt og hjelpe meg ned?

Ill. 42: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 16.

Ekkmans tegning av hesten viser en markant visuell detalj fra den originale statuen, en av de fremre hestehovene hviler på ei kule. Den symboliserer jordkloden og er tegn på Gattamelatas rolle som hærsjef med venetiansk makt over verden. Bildebokas gjenskaping spiller på statuens opprinnelige funksjon som maktsymbol, parallelt med at statuens opphøyethet blir parodierte både i tekst og illustrasjon.

Jill henvender seg til rytterstatuen gjennom en ærverdig og høflig tiltale: «Kjære ridder, [...] De kunne ikke la meg låne hesten Deres vel?» (oppslag 16). Svaret punkterer imidlertid ridderens opphøyde posisjon: «Jo, vær så god, bare ta den. Du gjør meg til og med en tjeneste, for nå har jeg sittet her i fem hundre og ni år og er lutlei. Vil du være så søt og hjelpe meg ned?» (oppslag 16). De detroniserende orda «lutlei» og «hjelpe meg ned» forbereder overleveringa av hesten til en annen oppgave enn militær kamp, nemlig Jills kamp for å bli en aktør i eget liv.

<sup>122</sup> *Gattamelata* skal forestille soldaten Erasmo fra Narni, med tilnavnet Gattamelata ('skjønn katt'), som døde i 1443 etter å ha tjent som øverstkommanderende for venetianske arméer. Som nevnt i note 50 står statuen i Padova med en kopi i Nasjonalgalleriet i Oslo.



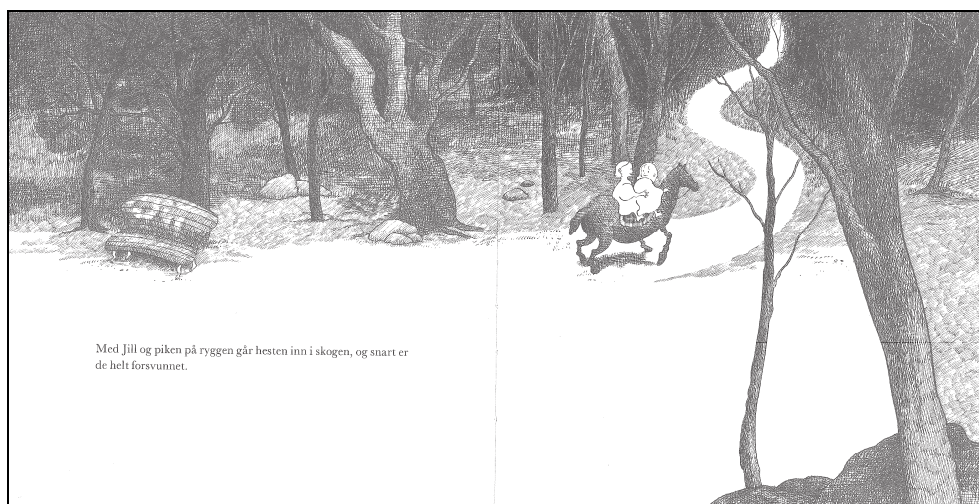
På veggen bak denne storslåtte skulpturen har Ekman på leikent vis plassert to små innramma bilder som i innhold og uttrykk står langt fra den kraftfulle renessanseskulpturen. Ett av dem inneholder et jungelmotiv med stiliserte tegninger av en giraff, en elefant og ei løve. Bildets naivistiske stil og motiv får det til å virke malplassert i et museumsrom med renessansesverk. Det andre bildet er et parodisk motiv av et nakent par. Den observante betrakter vil kunne more seg over dette oppslagets blanding av høyt og lavt og av det pompøse og det parodiske innenfor samme bildeflate.

I kronotopessayet framholder Bakhtin, blant anna gjennom sin analyse av Rabelais' romanverk, at latter og karnevaleske rolleskift har et endringspotensial. Ifølge Bakhtin ønsker Rabelais «to destroy the established hierarchy of values via the creation of new matrices of words, objects and phenomena. He restructures the picture of the world, materializes it and fleshes it out» (Bakhtin 1981a, 192). Situasjonen der rytterstatuen blir gjort levende, anskueliggjør en slik form for karnevalisme der roller og tradisjonelle hierarkier blir omsnudd. Rytteren forlater sin maktposisjon ved å be Jill om hjelp til å komme seg ned fra pīdestallen før han overlater hesten til barnet. Rollene snur, nå er det Jill som får myndighet over hesten. Rolleskiftet impliserer et kjønnsperspektiv, som også andre lesninger av boka har pekt på: «In the tradition of art history, riding a horse is seen as a symbol of masculinity: when the rider decides to leave his horse to her, Jill is free at last» (Campagnaro og Goga 2014, 208). Ved å overta hesten blir Jill fri til å kunne redefinere en maskulin rytterrolle. Forvandlinga blir anskueliggjort i en ny trappescene, framstilt i en lett og stilisert strek, der Jill rusler rolig nedover med hesten mens ridderen vinker farvel (oppslag 17).

Gjennom vandringa i museet har Jill møtt kunstverk fra antikken, renessansen, naturalismen og modernismen. Det er et stort historisk spenn i bokas fiktive kunstsamling. Ekman's gjenskapingar har klare likhetstrekk med originalverka, men de framstår likevel som frie parafraser; «bildlånen og citaten [är] trogna förlagan men parafraserande, d.v.s. omtecknade» (Rhedin 1992, 140). Kunstreferansene blir integrert i de minimalistiske strektegningene og tilpassa den knappe, men innholdsrike teksten om Jills museumsvandring og hennes utvikling fra å være betrakter og posør til rollen som aktør.

## Nytt oppbrudd

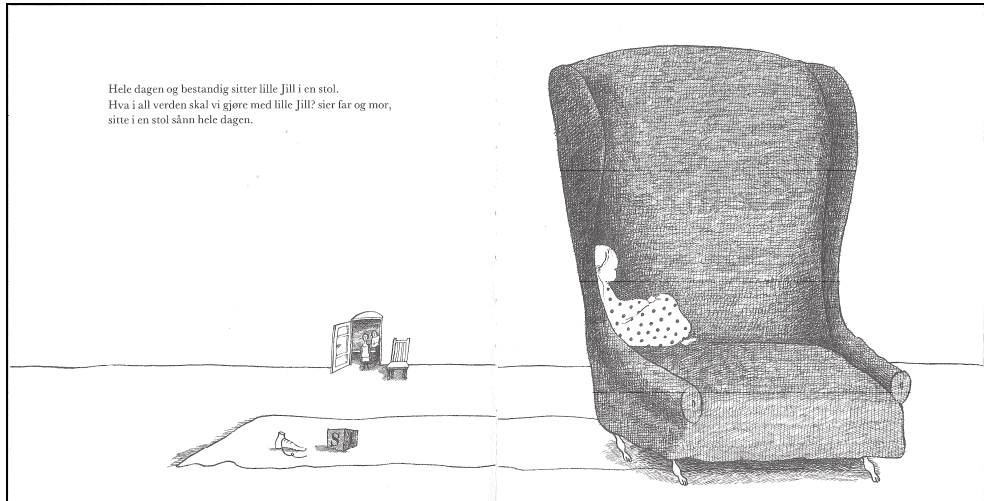
Jill «rir hjem i soloppgangen», som det heter i Ekmans nikk til western-klisjéen (oppslag 18). Men Jills ferd stopper ikke ved hjemkomsten, som i den tradisjonelle reisefortellinga. Etter at Jill har levert fra seg hesten til jenta i bildet på stueveggen, kjenner hun seg umiddelbart ensom og aleine. Forløsninga kommer i det hun blir invitert til å være med jenta og hesten på veien videre. «Får jeg virkelig lov? sier Jill, å det vil jeg så gjerne» (oppslag 20). Scenen blir den siste, avgjørende terskelpassasjen. Jill har fått styrke til å forlate sin ensomme tilværelse for å dra ut på en ny ferd. I det neste oppslaget ser vi de to jentene sitte sammen på hesteryggen, mens de rir av sted på en lysende skogssti (ill. 43). Veikronotopen blir nok engang uttrykk for et åpent rom som innbyr til nye møter og erfaringer.



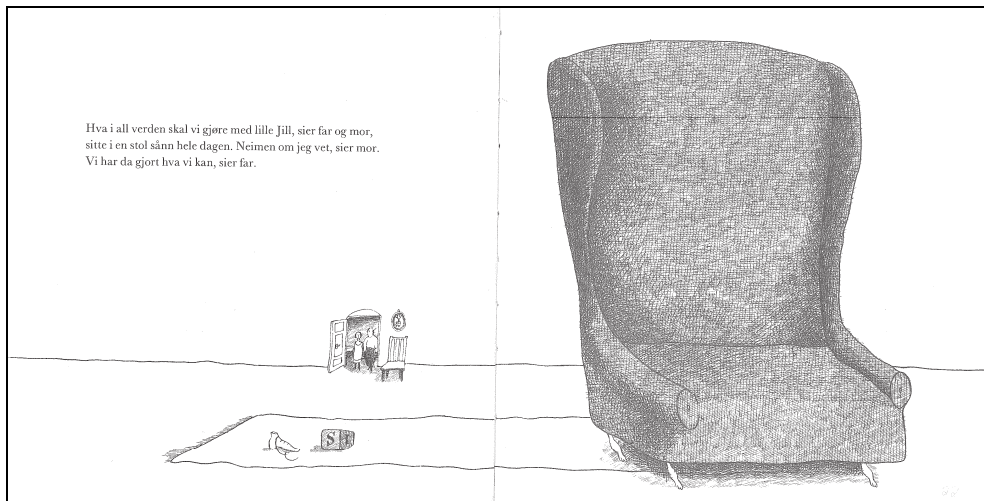
Ill. 43: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 21.

Ekman avrunder imidlertid ikke boka med denne eventyrlige scenen, hun vender tilbake til hverdagsscenen fra Jills hjem. Illustrasjonen på det siste oppslaget repeterer bokas første oppslag (ill. 44), men med en avgjørende forskjell, Jill sitter ikke lenger i stolen (ill. 45). Teksten i det siste oppslaget formidler en kort samtale mellom foreldra, og de oppdager ikke at Jill er borte: «Hva i all verden skal vi gjøre med lille Jill, sier far og mor, sitte i en stol sånn hele dagen» (oppslag 22). Oppslaget viser hvordan tekst

og bilde kan avløse eller komplettere hverandre. Leseren må kombinere informasjon fra tekst og bilde for å forstå heilheten.



Ill. 44: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 1.



Ill. 45: *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*, oppslag 22.

Også en annen visuell detalj bidrar til å understreke Jills fravær og oppbrudd. Bildet på stueveggen viser en tom benk, jenta er forsvunnet. Den observante betrakter vil derfor assosiere både den tomme stolen og den tomme benken til det foregående bildet av de to jentene på hesteryggen. Foreldras uvitenhet om den tomme stolen og om Jills nye

ferd, fører til at fortellinga ikke faller til ro. Hvorvidt bokas avslutning indikerer at Jill er dratt inn i kunstens og fantasiens verden for godt, eller om hun tvert imot drar ut i livet med en ny form for synlighet og handlekraft, er et åpent spørsmål. Den første tolkninga er representert i *Å si det i farge og strek*: «[Jill] går inn i kunsten igjen, kanskje for alltid; det er bare gjennom kunsten hun får et godt liv» (Kleiva og Kaldestad 2004, 43). I *Norsk barnelitteraturhistorie* møter vi ei anna tolkning: «Bilderamma er borte; Jill rømmer ikkje inn i *bildet*, men inn i livet og ut i verda» (Birkeland, Risa og Vold 2018, 293). I likhet med det sistnevnte utsagnet ser jeg det slik at boka ikke handler om Jills livsflukt, men om hennes tilsynekomst for seg selv og for andre. Jills fravær vitner om hennes nye nærvær i eget liv. Hun har «set out on a new course», for å bruke Bakhtins ord om veikronotopens potensial for kursendringer (1981a, 244). I møte med bilder og skulpturer beveger Jill seg mellom roller som betrakter, posør og aktør. Etter mitt syn blir kunsten og forestillingsevnen en vei for Jill til å kunne gripe og begripe både seg selv og sine omgivelser.

### 4.3.3 Kunst som kropp, kultur og kapital: *Freddy*

I *Freddy* (2011) skaper Malvin Halleraker ei subversiv kunstfortelling. Tittelfigurens kunstreise utspiller seg på fire arenaer. Den starter på scenen der Freddy opptrer med sin tatoverte kropp, den fortsetter i hvelvet til en rik kunsthandler som har kjøpt Freddys kroppskunst, den følger Freddy videre ut av kunsthvelvet til gatescener med grafitti på veggene og slutter med besøket i ei «tatoveringssjappe». Slik iscenesetter Halleraker kontraster, men også flytende grenser mellom kanonisk og subversiv kunst. Performativ kroppskunst, gatekunst og institusjonell kunst blir introdusert, og kunst som investeringsobjekt og kapital er et tema som blir berørt. Boka impliserer derfor grunnleggende spørsmål om hva kunst er og om hvordan kunst virker.

Marvin Halleraker: Avistegner, illustratør og bildebokskaper

Halleraker er utøver innenfor flere kunst- og medieformer. Han er kjent som avistegner, bildekunstner, illustratør, forfatter og musiker. Hans kontinuerlige virke som avistegner fra 1990-tallet har gjort han til en av Norges mest kjente karikaturtegnere. Som bildebokskaper debuterte han med *Høyt over husene*

(Halleraker 2007), som er blitt utgitt i Irland, Tyskland og Nederland. Fire år seinere kom *Freddy*, også denne boka har nådd utover et norsk publikum gjennom oversettelser til dansk og tysk. I tillegg har Halleraker illustrert bildebøker i samarbeid med forfattere som Erna Osland, Bjørn Sortland, Bjørn Arild Ersland, Gaute Heivoll og Frode Grytten, og han er flere ganger prisenominert og prisbelønt for sine illustrasjoner av andres tekster og egne bildebøker.<sup>123</sup>

Halleraker kombinerer blyantstreken med en dempa fargeskala, og han bearbeider frihåndstegningene ved hjelp av digitale tegneprogrammer. De visuelle motiva har ofte et karikerende preg, og som bildebokillustratør drar han veksler på erfaringa som karikaturtegner. I *Freddy* fins det trekk fra karikaturen både i tekst og bilder.

I størrelse og format gir *Høyt over husene* og *Freddy* assosiasjoner til den klassiske småbarnsbildeboka. Begge har en kvadratisk form i et lite format og et knapt tekstomfang med stor plass til illustrasjoner. Det er likevel ikke de yngste leserne de to bøkene vender seg til. Historiene om den ensomme og forelska kranføreren i *Høyt over husene* og den tatoverte unge mannen i *Freddy* vil nok ha større gjenklang hos eldre barn, ungdommer og voksne. Fortellingene rommer ingen barneskikkelser og forholder seg til en samfunnskontekst som ikke vil være lett å gripe for små barn. De er eksempler på hvordan nyere bildebøker gjerne er inspirert av ulike bildeboktradisjoner. Trekk fra småbarnsbildebokas formspråk kombineres med et sofistikert innhold og uttrykk.

### Paratekster og karikaturen som stilgrep

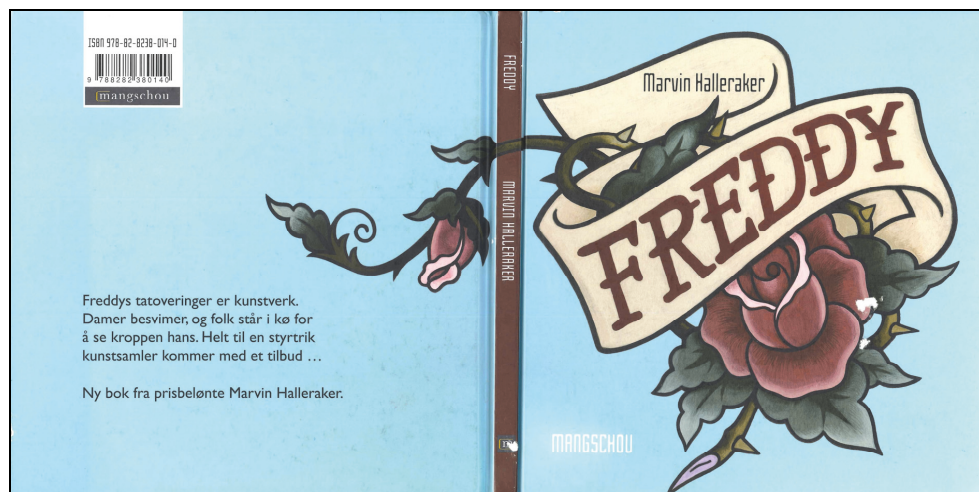
Forsidebildet i *Freddy*-boka forestiller et tatoveringsmotiv, ei rød rose med et tekstbånd der navnet *Freddy* er innskrevet (ill. 46). Det er imidlertid ikke uten videre lett å identifisere forsidebildet som et tatoveringsmotiv uten å se det i sammenheng

---

<sup>123</sup> *Skarpe tenner* (2005) av Osland og Halleraker fikk Kulturdepartementets barne- og ungdomslitteraturpris både for beste fagbok og for beste bokillustrasjoner. *Halleluja* (2009), ei barnebok om Georg Friedrich Händel, der Halleraker har illustrert Sortlands tekst, fikk Kulturdepartementets illustrasjonspris. *Høyt over husene* (2007) fikk sølv i konkurransene Årets vakreste bøker og Visuelt, og boka blei nominert til Brageprisen. *Freddy* (2011) blei nominert til Kulturdepartementets bildebokpris.

med baksideteksten, som åpner slik: «Freddys tatoveringer er kunstverk».

Tatoveringer, som tradisjonelt er blitt vurdert som et subkulturelt uttrykk, får status som kunstverk, og utsagnet antyder et metaperspektiv som inviterer til å reflektere over hva kunst er.



Ill. 46: *Freddy*, ytterpermer.

Tatoveringsmotiv har gjerne et symbolsk innhold, og forsidebildets rose med navnebåndet «Freddy» antyder at boka kunne romme en kjærlighetshistorie. Imidlertid signaliserer baksideteksten at fortellinga om Freddy handler om beundring, ikke om kjærlighet. Den tatoverte Freddy blir presentert som kroppskunstner med stor publikumsappell: «Damer besvimer, og folk står i kø for å se kroppen hans. Helt til en styrtrik kunstsamler kommer med et tilbud ...» (baksidetekst). Overdrivelsene bidrar til å punktere forsidas rosesymbolikk, og sett i sammenheng, anslår bokas ytterpermer en humoristisk og satirisk tone.

Også andre paratekstelement har betydning for bokas heilhetlige estetikk. Innsidepermene har en ensfarga dyp lilla-tone som avløser forsidas lette, lyseblå bunnfarge (ill. 47). Tittelsida gjentar forsidas rosemotiv, men i et mindre format og i en lilla fargetone. Repetisjonen og variasjonen av farger og motiv i bokas omsluttende deler er eksempel på den sentrale rollen paratekstestetikk har fått i designet av bildebøker.



Ill. 47: *Freddy*, forsatsblad og tittelside.

Rosemotive dukker opp igjen på det siste oppslaget (ill. 55). Freddy beundrer ei ny tatovering på armen sin, og vi gjenkjenner rosa fra forsida. Repetisjonen blir en visuell veiviser som aktualiserer Genettes påpekning av at paratekster har både en introduserende og en sammenbindende funksjon (Genette 1997a, 2).

Den visuelle stilen i *Freddy* er først og fremst preget av karikaturtegningas satiriske og humoristiske formspråk, og som Beckett påpeker, har karikaturen gjerne en aldersoverskridende appell: «Cartoonists often bring to picturebooks a genre of humour that appeals to young and old alike» (2012, 16). Bokas første oppslag beskriver hvordan publikum overveldes av synet av den tatoverte Freddy på scenen (ill. 48).

Hver enkelt tilskuer framstår med noen få og overdrevne karakteristiske trekk, og den visuelle beskrivelsen får et parodisk preg. En figur som ligner Michael Jackson er blant tilskuerne, også han ser ut til å være berørt av Freddys opptreden. Like ovenfor Jackson-karakteren ser vi en mann med et kalkulerende og sleipt ansiktsuttrykk. Han møter vi igjen som styrtrik kunstsamler og en viktig aktør i fortellinga, og hans plass blant publikum i det første oppslaget er et visuelt frampeik.





Ill. 48: *Freddy*, oppslag 1.

Tekstene både i førsteoppslaget og i de øvrige oppslaga er korte og knappe, det er illustrasjonene som får størst plass. Tekstens viktigste funksjon er å referere handlingsgangen, men flere steder forsterker ordene den visuelle karikaturstilen. Eksempler er betegnelser som «den styrtrike kunstsamleren» og «hysteriske museumsvakter». Halleraker spisser noen få karakteristika og scener på måter som skaper rom for satire i ord og bilder.

Bokas refererende og til dels karikerende språk blir imidlertid kombinert med visse poetiske trekk. Dominansen av korte setninger skaper i flere tilfeller en poetisk rytme som bidrar til å senke lesetempoet: «Hvis ingen kunne se ham, var han ingenting. [...] Han savnet de beundrende blickene. Applausen. Damene som besvimte. Freddy ville bli elsket. Helst av alle» (oppslag 8). Hyppige punktum og linjedeling gir rom for å dvele ved enkeltord og setninger. Slik skapes ei fortetta stemning der språkrytmen blir meningsskapende. Vi fornemmer både et savn og ei personlig krise som står i kontrast til Freddys selvsikre rolle. De korte setningene har imidlertid også en komisk effekt. Den komprimerte formen gjør overdrivelsene og kontrastene mellom å bli sett og ikke bli sett ekstra tydelig.



## Kroppskunstneren

«[D]en performative sida er avgjerande i dagens kunst», hevder Gunnar Danbolt (2014, 318). Han framholder at den kontemporære kunsten, en betegnelse han bruker om tendenser i samtidskunsten etter 1990, utfordrer oss til ikke bare å være opptatt av hva kunstverka betyr, men til også å «registrere kva verka gjer med oss» (318). Åpningsscenen i *Freddy* aktualiserer dette perspektivet. Det første oppslaget, som viser publikums elleville jubel for Freddys tatoverte kropp, setter nettopp virkningsperspektivet i sentrum. I det påfølgende oppslaget er Freddy i aksjon på scenen, samtidig som publikums reaksjoner fremdeles er i fokus: «Når Freddy knappet opp skjorten, gispet publikum. [...] Freddy var en stjerne» (oppslag 2). Her framstår Freddys kroppsdekor som en performativ og relasjonell hendelse, der samspillet mellom kunstner, kunstverk og publikum inngår.



Ill. 49: *Freddy*, oppslag 2.

Illustrasjonen framhever Freddy med fulldekorert kropp omkransa av publikum, spotlys, fotoapparater og et filmkamera (ill. 49). Den sceniske beskrivelsen eksemplifiserer et performativt element som også kan spores i Bakhtins kronoptenkning, «the chronotope that provides the ground essential for the showing-forth, the representability of events» (1981a, 250). Ordet «showing-forth» viser at

Bakhtin er opptatt av hvordan kronotopens tette sammenveving av tid og rom genererer en litterær visningsmodus. Hendelser blir levendegjort og får en sanselig karakter blant anna gjennom stedsbeskrivelser.

I *Freddy* gir scenekronotopen rom for å vise fram og parodiere hovedkarakterens stjernestatus: «Synet av Freddy på scenen i bare underbukser ble for sterkt for mange. Folk svimlet og falt som bowlingkjegler» (oppslag 2). Illustrasjonen utbroderer sammenligninga ved å tegne inn personer som stuper mot gulvet med beina til værs. Den visuelle situasjonskomikken er dessuten en kommentar til kropps fiksering og kroppsdyrking som kulturelt fenomen.

Scenen kan også leses som en performans. «Performans er det vi kan kalle ein teatral sjanger, men utan å vere teater», sier Danbolt og viser til at performanser ofte involverer kroppskunst (2014, 73-74). Erika Fischer-Lichte, som har utvikla sin performansteori fra et teatervitenskapelig ståsted, framholder at performanser skaper et sterkt nærvær mellom aktører og publikum, «a transitory, but intense presence» (2010, 124). Hun avgrensar performansbegrepet til sceniske hendelser med reell kontakt mellom aktører og publikum. Imidlertid åpner hun for at det vidare begrepet performativitet kan brukes om sceneopptredener som oppleves indirekte gjennom for eksempel film, fjernsyn og videooptak (140). Med denne distinksjonen vil Hallerakers framstilling av Freddy som scenekunstner kunne leses som ei performativ formidling av en fiktiv scenisk hendelse.

Performanskunsten har gjerne en subversiv tendens. Ifølge Danbolt er det nedfelt et undergravende aspekt i selve sjangeren, «den lar seg verken selje eller tilpasse ein kapitalistisk marknadsøkonomi» (2014, 80). I fortellinga om Freddy får imidlertid tatoveringene ironisk nok høy markedsverdi nettopp gjennom kroppskunstnerens populære sceneopptredener. Freddy får flere tilbud om reklameoppdrag og spørsmål om han er villig til å selge tatoveringene sine, og dermed kroppskunsten, til en høy pris. I første omgang avviser han kommersielle aktører, men aksepterer til slutt tilbudet fra en rik kunsthandler. Han selger seg for 10 millioner kroner, pluss gratis cola resten av livet. På dette stadiet i fortellinga blir koblinga mellom Freddys kroppskunst, stjernestatus og markedsverdi en ironisk antitese til performanskunstens motstand mot å se kunst som handelsvare.

### *I kunsthvelvet: kanon og kapital*

Beskrivelsen av Freddys opphold i kunsthandlerens hvelv sammen med mange verdenskjente verk er bokas lengste parti. Det strekker seg over 8 av til sammen 15 oppslag, og blir bokas mest dominante stedsramme. Innenfor hvelvets vegger intensiveres handlingsforløpet, parallelt med at den private kunstsamlinga blir ramme for Hallerakers leik med gjenskapinger av berømte malerier og skulpturer. Her parodieres verk av Warhol, Dalí, Dürer, Munch, Rodin, Picasso, Rembrandt, Moore, Modigliani og Mondrian. I tillegg kommer referanser til gammel egyptisk kunst og til en Kristus-freske. Med unntak av en henvisning til Modigliani inneholder ikke teksten kunstnernavn eller verktitler, men med kjennskap til kunsthistorien vil en kunne se hvilke originalverk det vises til. Også lesere og betraktere som ikke kjenner de enkelte kunstverka, får med seg at Hallerakers illustrasjoner leiker med kunsttradisjonen.



Ill. 50: *Freddy*, oppslag 5.

I den første hvelvscenen gir teksten klare signal om hva Freddy er omgitt av: «Freddy ble plassert i et digert, bombesikkert hvelv. Verdenskjente kunstverk var stablet fra gulv til tak. Mange av dem hadde han sett bilder av i bøker» (oppslag 5). Tekstpartiet kan leses som en ekfrase – innholdet forbereder leserens blick for illustrasjonenes

kunstreferanser. Freddy står framfor et bilde som parafraserer Andy Warhols *Coca-Cola 210 Bottles* (1962) (ill. 50).<sup>124</sup> Warhols popkunst med sine motivrepetisjoner på store lerret har selv en parafraserende funksjon. Med referanse til Benjamins essay om reproduksjon som kulturfenomen, sier Sanders dette om Warhols popkunst: «What the reproductive, adaptive element i Warhol's artworks achieves is to underscore the iconicity, and therefore duplicability, of such images ('brands') in the age of mechanical reproduction» (Sanders 2006, 149). På lignende måte kan man se Hallerakers visuelle parodi som en adaptasjon av Warhols adaptasjon av coca-colamotivet. Teksten forteller at Freddy har fri tilgang til kunsthvelvets cola-automat, og Warhol-parodien blir dermed en morsom visuell pendant til teksten.

I samme oppslag har Halleraker fletta inn en visuell referanse til Salvador Dalís smeltende klokke i maleriet *Minnes utholdenhet* (1931).<sup>125</sup> I Hallerakers versjon er imidlertid Dalís umiskjennelige klokkesmotiv forma som en statue, og formlikheten framstår som en fri pastisj. Ved foten av klokkeskulpturen er det felt inn en stilisert figur med en positur som ligner den bevingede geniusfiguren i Albrecht Dürers kobberstikk *Melencolia I* (1514). Både Dürers og bildebokas bevingede figur støtter sitt hode i den ene hånda, ei stilling som gir inntrykk av en ettertenksom eller melankolsk tilstand. Etersom Dürers verk også rommer et timeglassmotiv, kan det se ut som om Halleraker knytter en forbindelse mellom Dalís og Dürers ulike måter å visualisere tidens gang på.

I neste oppslag blir den visuelle tidstematikken videreført i teksten: «Men tiden gikk, og Freddy ble værende i hvelvet» (oppslag 6). Freddy er skuffa over at kunstsamleren ikke holder løftet om å vise han fram på de fineste galleriene i verden. Kunstsamlerens assistent, iført ei t-skjorte med motiv fra Munchs *Skrik* (1993), presiserer at sjefen «er en bissi mann», og Freddy skjønner at han vil forbli isolert i hvelvet (oppslag 6). Situasjonen illustrerer problemet med å betrakte et levende kunstverk som investeringsobjekt. Isolert fra publikumsarenaen mister Freddy sin funksjon som kroppskunstner. Han ber kunstsamleren om å få kjøpe seg fri, men får

---

<sup>124</sup> Warhol malte flere bilder med Coca-Cola-flasker som motiv, og ett av dem skal i 2010 ha blitt solgt for trettifem millioner dollar, noe som viser kapitalverdien disse kunstverka har.

<sup>125</sup> *La persistencia de la memoria*.

beskjed om at prisindeksen på kunstmarkedet er steget. Freddy er nå verdt det dobbelte av det han fikk ved salget, og han har derfor ikke råd til å kjøpe seg fri (oppslag 7). Hallerakers satire over kunst som storkapital blir svært tydelig i dette oppslaget tekst.

Prisforhandlingene foregår i kunsthvelvet, og de to aktørene er plassert innenfor ei sirkelforma åpen luke i solid metall (ill. 51). Scenen illustrerer en variant av møtekronotopen. Med den runde luka som ramme, virker det bombesikre hvelvet ekstra innstengt, som i et fengsel. I bakgrunnen har Halleraker plassert en bronsestatue som ligner Auguste Rodins *Tenkeren* (1904)<sup>126</sup> – også den frie tanken er stengt inne. Den nesten klaustrofobiske framstillinga av tid og sted illustrerer et kronotopisk perspektiv, «the special increase in density and concreteness of time markers [...] that occurs within well-delineated spatial areas» (Bakhtin 1981a, 250). Den samme intensiteten preger også det påfølgende oppslaget, der hvelvet blir sammenligna med et egyptisk gravkammer og Freddy med en mumie (oppslag 8).



Ill. 51: *Freddy*, oppslag 7.

Det blir et flekkfjerningsmiddel som hjelper Freddy å komme seg ut hvelvet. Middelet viser seg å kunne løse opp fargepigmentet i tatoveringene, og Freddy fjerner sin

<sup>126</sup> Originaltittel: *Le penseur*



kroppskunst. En «bleikrosa» og trist Freddy sitter på en skulptur som ligner på Henry Moores *Liggende kvinne* (1951) (ill. 52).<sup>127</sup>



Ill. 52: *Freddy*, oppslag 10.

Oppslaget inkluderer flere andre kunstreferanser. En kvinnefigur inspirert av et av Picassos Dora Maar-portrett har en dominerende plass. Picasso-adaptasjonen låner trekk fra ulike Dora Maar-bilder, men har mange likhetstrekk med *Gråtende kvinne* (1937)<sup>128</sup>. Med åpen munn og et sjokkert uttrykk stirrer kvinna på Freddy som har fjerna tatoveringene. Halleraker gjensker også et utsnitt av Rembrandts *Dr. Nicolaes Tulps anatomitime* (1632), der tilskuerne til anatomileksjonen har blikket vendt mot Freddy, som en gjenstand for disseksjon.<sup>129</sup>

Referansene til Moore, Rembrandt og Picasso blir visuelle kommentarer til Freddys nye framtoning og hans tap av identitet: «Freddy var ikke lenger Freddy» (oppslag 10). Forvandlinga kan leses i lys av terskelkronotopen som en metafor for kritiske overganger i livet, «the moment of crisis» (Bakhtin 1981a, 248). Dessuten er Freddys tap av kroppskoren en metamorfose, et sårbart hamskifte.

<sup>127</sup> *Reclining Woman*

<sup>128</sup> *La femme qui pleure*

<sup>129</sup> *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*

I det påfølgende oppslaget møter vi en mer offensiv Freddy (ill. 53). Han drypper den siste resten av flekkfjerner på «en av Modiglianis damer», et bilde han velger fordi «[k]unstsamleren elsket dette maleriet» (oppslag 11). Freddys behandling av Amedeo Modiglianis *Liggende akt* fra 1917 får et komisk skjær i og med at han visker ut den nakne kvinnes kjønnsår.<sup>130</sup> Teksten avslutter med å varsle et kommende klimaks: «Så knuste han brannalarmen» (oppslag 11).



Ill. 53: *Freddy*, oppslag 11.

Kunstsamleren blir rasende da han oppdager at Freddy har fjerna tatoveringene. Han ser ut som et troll med store kulerunde øyne og et overdimensjonert munn- og hakeparti, ei framtoning som står i komisk kontrast til bildet av en fredelig Kristus-freske i bakgrunnen (oppslag 12). Freddy forklarer de forsvunne tatoveringene med at lufta i lokalet ødelegger fargepigmentene og viser til Modigliani-bildet som eksempel. Møtet mellom Freddy og kunstsamleren er fortellingas klimaks og vendepunkt. I neste oppslag blir hvelvet tømt «i rekordfart», og Freddy blir «fri mann» (oppslag 13).

De satiriske aspekta ved fortellinga om Freddys opphold i kunsthvelvet framstår som en kritikk av sammenvevinga av kunst og kapital. Den usympatiske og rike kunstsamleren blir et bilde på hvordan kunstens økonomiske verdi betyr mer enn dens

<sup>130</sup> Originaltittel: *Nudo rosso (Nudo sdraiato a braccia aperte)*

estetiske verdi. De enkelte kunstparodiene er imidlertid mer leikne og humoristiske enn de er satiriske. De bidrar til å gi kanoniske verk nye funksjoner i en ny kontekst.

### I kunstens randsoner: gatekunst og tatovering

Fortellingas siste del, som går over tre oppslag, utspiller seg i et byrom. I den første scenen flanerer Freddy i bygatene og nyter at han kan være anonym: «Ingen stoppet ham på gaten. Han kunne gå hvor han ville» (oppslag 13). I et kronotopperspektiv blir kunsthvelvets innestengte rom avløst av veikronotopens åpne rom, der nye og gjerne tilfeldige møter kan skje. Oppslaget inkluderer også temaet gatekunst, her fins flere eksempler på grafitti på husveggene. Slik skaper Halleraker en kontrast mellom representasjonen av kanonisert institusjonskunst på de foregående oppslag og inkorporeringa av gatekunst i bokas siste del.



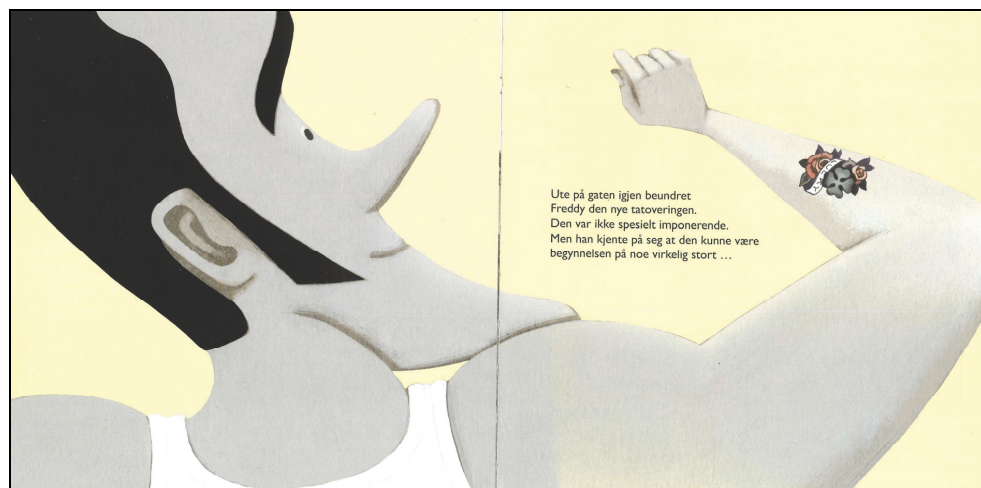
Ill. 54: *Freddy*, oppslag 14.

Det nest siste oppslaget skildrer et avgjørende stoppested i Freddys byvandring. Der kom han «tilfeldigvis forbi ei tatoveringssjappe» (oppslag 14). Et skilt plassert i vinduet annonserer at butikken er åpen, og det inviterende signalet forsterkes gjennom et grafittibilde på husveggen (ill. 54), en parodi på James Montgomery Flaggs *Poster* (1917), plakaten som ble produsert for en vervingskampanje for den amerikanske hæren under første verdenskrig. «Uncle Sam» ser og peker direkte på betrakteren, og i



kombinasjon med teksten «I Want YOU for U.S. Army» har tegninga en sterk appellativ funksjon.<sup>131</sup> I Hallerakers parodi er teksten blitt til «We want yo yo», og vi ser onkel Sam leike med en jo-jo. Den opprinnelige politiske appellen blir karnevalisert.

Freddy ser ikke ut til å legge merke til gatekunsten på husveggen, men for bildebokas lesere understreker plakaten med onkel Sams intense blikk og bydende tekst tatoeringslokalets appell, samtidig som parodien ironiserer over originalens militære imperativ. Etter en tenkepause velger Freddy å gå inn i lokalet. Terskelen Freddy passerer, har ikke den samme intense karakteren av krise som terskelsenene i kunsthvelvet. Den framtrer snarere som ledd i et avklart valg.



Ill. 55: *Freddy*, oppslag 15.

Bokas siste oppslag har Freddys nye tatoering i sentrum: «Ute på gaten igjen beundret Freddy den nye tatoeringen» (oppslag 15, ill. 55). Den har som nevnt likhetstrekk med rosemotivene på forsida, en repetisjon som skaper en visuell ringkomposisjon. Imidlertid fins det sentrale forskjeller mellom de to

<sup>131</sup> Flagg's *Poster* blei trykt i fire millioner eksemplarer i løpet av første verdenskrig og trykt opp på ny under andre verdenskrig. Flagg produserte illustrasjoner for bøker, magasinforstider og reklame, og skapte også tegneserier. *Poster* er blitt hans mest kjente verk.

tatoveringsmotiva. På forsida har rosa navnet Freddy som innskrift, mens tatoveringa i siste scene har fått innskriften «LUCKY». I tillegg er en firkløver med i den nye tatoveringa, og motivet som heilhet symboliserer hell og lykke. Freddy håper på ny suksess som kroppskunstner: «Den var ikke spesielt imponerende. Men han kjente på seg at den kunne være begynnelsen på noe virkelig stort ...» (oppslag 15). Kanskje ønsker Freddy ny berømmelse, men fortellinga som heilhet formidler at det er tatoveringskunsten, det å bli sett og ha ei virkning på publikum, som betyr mest for Freddy, ikke økonomisk vinning.

Gjennom historien om Freddy synes Halleraker å framheve at uttrykksformer i det som kan kalles kunstens randsoner er mer fristilt enn den etablerte kunsten. Det er derfor grunn til å vende tilbake til Danbolt (2014, 80) og hans poeng om at performanskunsten og kroppskunsten rommer en innebygd motstand mot koblinger mellom kunst og kapital. I *Freddy* er nettopp tatoveringskunst, kroppskunst og gatekunst eksempler på uttrykksformer som viser seg vanskelig å innordne en kapitalistisk markedsøkonomi.

Med sine parodier av kjente kunstverk frikobler Halleraker også disse fra kunstmarkedet. Som Sanders påpeker, har adaptasjoners rolle som ‘etterfølgere’ et nyskapende potensial. Hun viser til at Benjamins tanker om reproduksjoners tap av autentisk aura kan tolkes i et frigjørende perspektiv: «[Benjamin] suggested that the attendant deconstruction of ‘aura’ freed texts in their afterlives from the stranglehold of the original» (Sanders 2006, 148). På tilsvarende måte bidrar Hallerakers kunstparodier, plassert i et fiktivt hvelv, paradoksalt nok til å frisette originalverka og gi dem et etterliv utenfor kunstinstitusjonen og kunstmarkedet.

**Freddys og Jills kunstreiser: likheter og fellestrekk**

*Hva skal vi gjøre med lille Jill?* og *Freddy* viser ulike måter å bruke kunstsamlinga som bildeboktopos på. Forskjellen mellom den ensomme og usynlige lille Jill og den voksne og selvbevisste Freddy er åpenbar, men de to fortellingene har likevel sentrale fellestrekk. Begge karakterenes utvikling er tett forbundet med erfaringer de gjør i kunstrom, og det er en viktig grunn til at fortellingene kan leses som kronotoper der stedsrammene får stor betydning for både plott og karakterutvikling. Gjennom møtet

med kunsten utfordres både Jill og Freddy til å ta nye valg. I den prosessen veksler begge mellom rollen som betrakter, posør og aktør, men utviklinga skjer ikke i samme rekkefølge. Jill beveger seg fra å være nesten usynlig for andres blick til å gå inn i dynamiske og synlige roller. Freddy går motsatt vei, fra å være en scenevant kroppskunstner til å bli et isolert og usynlig kunstverk i ei privat kunstsamling.

Også i bruddet med en passiv og innestengt rolle er det parallellitet mellom de to karakterenes dannelsesprosesser. Før de kan innta nye roller, må begge avkle seg sine gamle, og denne prosessen blir skildra både konkret og billedlig. Jill legger fra seg klærne for å posere sammen med den kvinnelige torsoen, Freddy velger å «kle av seg» tatoveringene for å komme seg fri fra kunsthvelvet. I begge tilfeller signaliserer avkleddningsscenene en metamorfose som viser til en endringsprosess også i overført betydning.

Trass i mange likhetstrekk er det likevel grunnleggende forskjeller i skildringene av den voksne og til dels røffe Freddy og den ensomme lille Jill. Ekman synliggjør det sårbare barnets utvikling og stiller seg solidarisk med sin hovedkarakter. Halleraker formidler et karikerende blick på sin hovedkarakter, ikke bare på andre aktører i en mangfoldig kunstverden. I en uhøytidelig tone, med den tatoverte Freddy som gjennomgangsfigur, formidler Hallerakers tekst og bilder en mangfoldig kunsttematikk som kan sammenfattes i orda kropp, kultur og kapital.

#### 4.3.4 Kahlos kunst og liv: *Det hjertet husker*

I *Det hjertet husker* (2009) er det møtet med verk av en enkelt kunstner som står i sentrum, ikke verk av flere ulike kunstnere, som i fortellingene om Jill og Freddy. Den fiktive historien om jenta Leonarda og Frida Kahlo foregår i kunstnerens hjem og atelier og til slutt i et galleri. Gjennom møtet med kunstneren møter barnet – og leserne – også hennes kunst. Kunstreferansene i denne boka viser til flere verk og er mer komplekse enn kunstreferansene i de to andre. Mine lesninger av *Det hjertet husker* har derfor et større omfang.

## Bjørn Sortland og Hilde Kramer: Kunstdialoger i mange varianter

Sortland og Kramer har hver på sin kant gitt ut en lang rekke bøker som gir barn og unge mulighet til å lære om og oppleve bilder og visuell kunst. Gjennom samarbeidet med *Det hjertet husker* viderefører de dette virket.

Blant de vel 50 bøkene Sortland har gitt ut, de fleste for barn og unge, tegner det seg tre hovedlinjer; kunst, tro og krim (Haugen 2010). Sjangerrepertoaret består av romaner, reisefortellinger, detektivbøker, bildebøker, tegneserier og lettlest-bøker, og flere er prisbelønt.<sup>132</sup> I dette store mangfoldet blir alvor og eksistensielle spørsmål gjerne kombinert med humor, særlig i ungdomsbøkene. I andre bøker, som i den populære serien om kunstdetektivene, blir spenning og underholdning kombinert med kunnskapsformidling (Waage 2004, 106). Sortland har 16 titler i *Kunstdetektivene*-serien, den (foreløpig) siste kom i 2016.

Sortlands gjennombrudd kom med kunstbildeboka *Raudt, blått og litt gult* (1993) med Lars Elling som illustratør. Her følger vi jenta Oda på besøk i et kunstmuseum, der hun møter en rekke kunstverk som hun samtaler med og stiger inn i, ei fortelling som alluderer til Ekmans *Hva skal vi gjøre med lille Jill?*. Boka om Oda er den første i en trilogi med henholdsvis bildekunst, litteratur og film som tema, og de tre bøkene er blitt karakterisert som «kunstdidaktikk i en ny, leken form» (Haugen 2010).<sup>133</sup>

Sortland har skrevet fortellinger som iscenesetter et barns møte med en bildekunstner i tre andre bildebøker. I *Å venta på regnbogen* (1998) kommer ei blind jente i samtale med Marc Chagall, og i *Den blå, blå himmelen* (2000), der handlinga er lagt til 1300-tallet, får en fattiggutt tilbud om å hjelpe maleren Giotto di Bondone,

---

<sup>132</sup> Sortlands bøker er gitt ut i 20 land, og han er blitt tildelt mer enn 20 priser, deriblant tre internasjonale utmerkelse i Tyskland, Østerrike og Frankrike. I Norge har han fått bl.a. Kulturdepartementets pris (1997), Nynorsk barnelitteraturpris (1994 og 1999), Emmausprisen (2001), Sonja Hagemanns pris (2004), Norsk litteraturkritikerlags barnebokpris (2008) og Aschehougprisen (2011) (Sortland u.å.). Juryen for Aschehougprisen la særlig vekt på hvordan Sortland integrerer møter med bildekunst i sitt forfatterskap (Kritikerlaget 2011). Sortland var nominert til The Hans Christian Andersen Awards 2010, som IBBY står bak (International Board on Books for Young People 2009).

<sup>133</sup> Foruten *Raudt, blått og litt gult* består trilogien av *Forteljinga om jakta på forteljinga* (1995) og *24 i sekundet* (1999), alle illustrert av Lars Elling (Sortland og Elling 1993; 1995; 1999). *Rot, Blau und ein bisschen Gelb*, den tyske oversettelsen av *Raudt, blått og litt gult*, fikk i 1996 Deutscher Jugendlitteraturpreis (Sortland u.å.).

mest kjent som Giotto, med freskene han maler i Cappella degli Scrovegni i Padova (Sortland 1998; 2000). Bøkene om Chagall og Giotto er illustrert med reproduksjoner av kunstneres verk. Den tredje boka i denne rekka er *Det hjertet husker* (2009), der Kahlos verk blir gjenskapt og bearbeida gjennom Kramers illustrasjoner. Fiksjon og fakta veves oftest sammen i Sortlands kunstfortellinger og viser en vilje til å opplyse, engasjere og underholde leserne.

Å formidle kunstopplevelser til barn står sentralt også i Kramers arbeid med barnebøker. I 2011 fikk hun Kulturdepartementets spesialpris for barne- og ungdomslitteratur nettopp for sitt bidrag «til å gjøre bildeboksjangeren til en kunstopplevelse for barn» (Norsk barnebokinstitutt 2012).<sup>134</sup> I likhet med Sortland begynte Kramer å arbeide med barnebøker rundt 1990. Hun har illustrert mer enn 50 barnebøker, deriblant nærmere 20 bildebøker. I tillegg til å illustrere andres tekster har hun gitt ut to bildebøker med egne tekster.<sup>135</sup>

Sjangerbredden i tekster hun har skapt bilder til, omfatter fagbøker, dikt og sanger, i tillegg til ulike episke sjangrer. Variasjonen i Kramers formspråk er stor og rommer tegning, grafikk, maleri, papirklipp og datagrafikk. Kramer bruker ofte kunstallusjoner i illustrasjonene sine, og blant enkeltkunstnere er det særlig Dalí, Magritte, Hokusai og Matisse hun går i dialog med.<sup>136</sup> Kramer kommuniserer imidlertid oftere med ulike bildetradisjoner enn med enkeltverk eller enkeltkunstnere.

«Vår forutsetning er det som skriften sier: I begynnelsen var ordet», sier Kramer om illustratørrollen og poengterer at hun selv velger teknikker og form med utgangspunkt i teksten (Kleiva og Kaldestad 2004, 83). Variasjonen i illustrasjonsmåter reflekterer spennet i sjangrer og teksttyper hun har hatt som

---

<sup>134</sup> Sitatet er henta fra juryens begrunnelse. Kramer var i 2011 den første illustratør som fikk Kulturdepartementets spesialpris for barne- og ungdomsbøker. Hun fikk også Kulturdepartementets bildebokpris i 1990, priser for Årets vakreste bøker med sølv i 1993, 2007 og 2010. Hun har vært nominert til Brageprisen tre ganger, i 1992, 2009 og 2011.

<sup>135</sup> *Hvor er mamma?* (Kramer 2007) og *Hvor er pappa?* (Kramer 2008).

<sup>136</sup> *Lille Pille og lille Fille i den dype skogs teater* (Løveid og Kramer 1998) har referanser til Dalí og Magritte, og illustrasjonene i *Østenfor sol og vestenfor måne* (Asbjørnsen, Moe og Kramer 1991) er i dialog med John Bauers eventyrillustrasjoner (Kleiva og Kaldestad 2004, 78-79). I *Gode grisen Gautes lille gråtebok* (Andersen og Kramer 2007) fins det flere referanser til Hokusais *Den store bølgen ved Kanagawa*. I *Med kråkenebb og kråkeføter* (Kaldestad og Kramer 2010) fins flere allusjoner til papirklippbilder av Matisse, i likhet med Kramers illustrasjoner i antologien *Sølvbåt og stjernevind. Den nye barnediktboka* (Kaldestad og Bramnes 2011).

forelegg. Hennes allsidighet og fortrolighet med mange bilde- og teksttradisjoner forhindrer likevel ikke at hun er opptatt av å finne sin egen visuelle identitet. I prøveforelesninga til professorstillinga ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen reflekterer hun over spenninga mellom å parafrasere og det å ha et selvstendig uttrykk: «Hvor går grensen for hvor mye man kan tilegne seg av formspråk fra en genre før det personlige blir utvisket? Som en illustratør som holder seg til en genre; er det mulig å finne et personlig uttrykk som tilskueren likevel kan identifisere?» (Kramer 10.10. 2014). Kramers illustrasjoner viser en ambisjon om å utforske spenningsfeltet mellom visuelle lån og en selvstendig visuell identitet.

*Det hjertet husker* er den boka der Kramer tydeligst gjennomfører en dialog med en bestemt kunstner og hennes verk. Det er derfor interessant å undersøke hvordan og i hvilken grad bokas gjenskapinger av Kahlos kunst får et kramersk uttrykk.

### Kombinasjoner av fiksjon og fakta

I *Det hjertet husker* kommer møtepunkta mellom skjønnlitterære og faglitterære aspekt til syne både i ord og bilder. Kombinasjoner av fiksjon og fakta er vanlig i kunstbøker for barn: «Fiction and fact are often intertwined in a child-centred story that presents an artist through the eyes of a fictional child protagonist» (Beckett 2012, 164). Et sentralt spørsmål i min analyse blir hvordan tekst og illustrasjoner kombinerer den fiktive historien om Leonarda og Frida med biografisk og kunsthistorisk stoff.

«Casa Azul», det blå huset, som Kahlos hjem blir kalt, er stedsramma for flertallet av bildebokas oppslag. Miljøbeskrivelsene er forankra i det faktiske husets omgivelser, men de blir likevel fiksjonalisert – stedet blir skildra gjennom Leonardas blikk og erfaringer. Bokas dramaturgi følger Leonardas vandringar og besøk i det blå huset, der mora har jobb som vaskehjelp. Barnets oppdagerferd i Kahlos hus og hage kan leses som en variant av veikronotopen, den åpner for møter med steder og personer som får konsekvenser for vidare handling: «The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement» (Bakhtin 1981a, 243-244). Handlinga strekker seg over ei ukes tid, og i løpet av disse dagene utvikler Frida og Leonarda et tillitsforhold.

Historien slutter med en scene fra en viktig begivenhet i Kahlos liv våren 1953, bare vel et år før hun døde, nemlig åpninga av kunstnerens første separatutstilling i hjemlandet Mexico. Boka tidfester ikke begivenheten nøyaktig, men tekst og bilder baserer seg på faktiske opplysninger om utstillinga og Kahlos egen blendende entré til tross for at hun var svært syk. De historiske opplysningene veves inn i bokas fiktive fortelling på en måte som gir Leonarda en sentral rolle også i omstendighetene rundt utstillinga.

*Det hjertet husker* er den første norske barneboka om Kahlo. Internasjonalt er det gitt ut en lang rekke bøker for barn og unge om den meksikanske kunstneren, særlig fra 2000-tallet og framover, der biografier, fagbøker og mer fiksjonsprega framstillinger er representert.<sup>137</sup> Kahlos berømmelse ser ut til å ha vært en viktig motivasjon for utgivelsene. Flere av de engelskspråklige publikasjonene tilhører bokserier som plasserer Kahlo i kategorier som «influential Latinos», «essential lives», «famous women», «great artists» og «artists you should know». Andre boktitler framhever gjerne kunstnerens sterke livsvilje på tross av invalidiserende sykdom: *An artist celebrates life*, *Painter of strength* og *Vive la vida/long live life*. Den nære sammenhengen mellom liv og verk er også aksentuert, som i *Her life in paintings* og *The artist who painted herself*.<sup>138</sup>

Det forholdsvis store antall Kahlo-bøker for barn og unge reflekterer den gradvis økende internasjonale interessen for kunstneren de siste førti åra. I Kahlos levetid (1907-1954) sto hun i skyggen av sin mer berømte mann, maleren Diego Rivera (1886-1957), som var internasjonalt kjent, særlig for sine store veggmalerier. I dag er Kahlo mer berømt enn Rivera, hun er blitt en av 1900-tallets mest kjente kunstnere. På slutten av 1970-tallet bidro flere retrospektive utstillinger til at hennes verk blei gjenoppdaga i og utenfor hjemlandet (Herrera 1983, xiii). Interessen økte utover 1980-tallet, blant anna som følge av Hayden Herrerass biografi, *Frida. A*

---

<sup>137</sup> Et søk på Amazon.com.uk (09.09. 2015) viste 46 engelskspråklige barne- og ungdomsbøker om Kahlo. Den eldste er gitt ut i 1989, de neste fem på 1990-tallet, og de øvrige 40 på 2000-tallet. Det store flertallet er biografier og fagbøker, men det fins bildebøker og aktivitetsbøker, malebøker, papirdukkebøker, bøker med Kahlo-klistremerker og «art tattoos».

<sup>138</sup> Tittelreferansene er henta fra gruppa med de 46 bøkene omtalt i noten ovenfor.

*Biography of Frida Kahlo* (1983).<sup>139</sup> Herreras beskrivelser av hvordan Kahlos kunst preges av erfaringer med sykdom, kjærlighetshistorier, identitetsspørsmål og politisk engasjement er seinere brukt som grunnlag for et mangfold av nye Kahlo-portrett i ulike sjangrer og medier. Den amerikanske filmen *Frida* fra 2002 er for en stor del basert på Herreras biografi, og filmen førte til at Kahlos liv og kunst blei kjent for et enda større publikum.<sup>140</sup> Men allerede før filmen kom, var hun blitt et visuelt ikon, og den økende interessen for hennes liv og kunst har fått karakter av en Kahlo-kult, ofte betegna som «fridamania».<sup>141</sup>

Mye av Kahlos kunst har et innhold og en form som ikke umiddelbart synes lett å formidle til barn. Flere malerier framstiller sykdom, abort og død i et ekspressivt formspråk, og de kan være overveldende å betrakte, også for voksne. Dessuten kan de mange visuelle referansene til meksikansk folkekultur og historie oppleves som fremmed for et publikum uten kunnskap om dette. Også alle kjærlighetshistoriene Kahlo og Rivera hadde på hver sin kant og deres politiske engasjement som kommunister, kunne tenkes å være kontroversielt stoff for barn. Imidlertid viser det forholdsvis høye antall utgivelser av barne- og ungdomsbøker, særlig utover 2000-tallet, at det er et marked for å formidle Kahlos kunst og livshistorie til unge lesere.

### Digitale kollasjer som framstillingsform

I sin blogg forteller Kramer at hun under arbeidet med *Det hjertet husker* stilte seg spørsmålet om hvordan hun kunne gi form til en «biografisk person i et oppdiktet rom» (Kramer 13.07. 2009). Hun viser til at spørsmålet blei avgjørende for hennes valg av illustrasjonsteknikk. Etter å ha prøvd seg fram med blyantskisser og akvarell,

---

<sup>139</sup> Herrera har i samarbeid med Joel Aviron også gitt ut boka *Frida Kahlo: The paintings* (1991) med analyser av over hundre av Kahlos verk. Herrera bidrar dessuten med kommentarer i en prisbelønt dokumentarfilm, *Portrait of an Artist. Frida Kahlo* (1983).

<sup>140</sup> I 1984 blei det produsert en meksikansk spillefilm om Kahlo, *Frida – Naturaleza Viva*. Filmen *Frida* fra 2002 med Salma Hayek i tittelrollen blei nominert til flere Oscar-priser og vant to. Det er dessuten produsert flere dokumentarfilmer om Kahlo.

<sup>141</sup> I en artikkel i *Morgenbladet* skriver Elise Dybvig (2018) at fascinasjonen for Kahlo er blitt en merkevare for alt fra Barbie-dukke til neglelakk, sanitetsbind, handlenett og tøfler. Dybvig refererer til Maria Luisa Parra-Velasco ved Harvard University som framholder at den sterke interessen for Kahlos liv og virke har skapt grobunn for et «fridamania», som blir utnyttet av kommersielle aktører. Kahlos berømmelse kan dermed skygge for den rollen hun hadde som kunstner og som kulturell og politisk aktør (Dybvig 2018).



gikk hun over til å ta utgangspunkt i ulike fotoportrett av Kahlo og bearbeide disse digitalt i software-programmer som Photoshop, Illustrator og Pen tool (Kramer 10.09. 2009).<sup>142</sup> Framstillinga av Frida-karakteren får slik en autentisk karakter, men også et visst fiksjonspreg, ved at Kramer bearbeider, klipper ut og setter sammen ulike element på nye måter. Illustrasjonsmåten kan betegnes som «repetition without replication», for å låne et uttrykk fra Hutcheons generelle karakteristikk av adaptasjoners måte å sitere andre verk på (2006,7).

Kramer bruker kollasjformen, en teknikk som betegner sammensetninger av element henta fra ulike kilder. Slik skaper hun en distanse til fotografiets nære kobling mellom selve bildet og det som er avbilda:

Det var et bevisst valg å beholde en klar collage stil gjennomgående. Slik håper jeg å frigjøre leseren fra å se på det som en fotoroman om Frida, jeg prøver å angi en stemning som minner om en teaterscene, der det i de mørke krokene kan være ting som betrakteren selv kan dikte inn. (Kramer 07.09. 2009)

Bruken av fotografisk kildestoff gjør at vi umiddelbart gjenkjenner Kahlo-karakteren. Men kollasjformen og den digitale bearbeidinga av fotomaterialet viser likevel at illustrasjonene er konstruksjoner, ikke avbildninger.<sup>143</sup> Til forskjell fra fotografiet, som først og fremst peker mot det som er avbilda og unnlater å henlede oppmerksomheten på at det er et medium, er en digital fotokollasj ei tydelig mediert framstilling. I *Remediation* (1999) introduserer Bolter og Grusin begrepsparet «immediacy» og «hypermediacy». Det første betegner et fokus på det som mediet formidler, ikke på selve medieringa, mens det andre betegner en fascinasjon av hvordan selve mediet framstiller noe. Bolter og Grusin framholder kollasjen og fotomontasjen som eksempler på hypermedierte framstillinger, som i motsetning til fotografiet viser at de er konstruerte (1999, 38). I samsvar med denne tenkninga framstår Kramers digitale

---

<sup>142</sup> Flere av Kramers bloggposter gir innsyn i arbeidet med *Det hjertet husker*, der hun reflekterer over veien fra research og prøvende skisser fram til et ferdig resultat (Kramer u.å.). Jeg leser disse tekstene som en form for bildebokpoetikk som gir innsikt i Kramers produksjonsmåter og estetiske tenkning. Betegnelsen bildebokpoetikk har jeg henta fra Aslaug Nyrnes' artikkel om Stian Holes tekst «Mitt andre liv. Notater fra arbeidet med billedboken *Garmanns sommer*» (2008), en tekst som er blitt «ein kanonisert følgjetekst i barnelitteraturfeltet» (Nyrnes 2011).

<sup>143</sup> Et lignende eksempel finner vi i Stian Holes Garman-trilogi. Gjennom Holes Photoshop-bearbeidingar av fotografier framstår illustrasjonene ikke som avbildninger, men som framstillinger (Ørjasæter 2014).

kollasjer som hypermedierte uttrykk, men likevel med spor av det tradisjonelle fotografiets avbildningsfunksjon og dets karakter av «immediacy».

Når fortellinga i *Det hjertet husker* nærmer seg et høydepunkt, bruker Kramer Kahlos egne selvportrett, ikke fotografier, som basis for de digitale kollasjene. Disse illustrasjonene har et villere og mer upolert preg enn de foto-baserte og passer godt til å beskrive de mest intense delene av fortellinga, resonnerer Kramer (10.09. 2009). Også Leonarda-figuren er utforma ved hjelp av digitalt bearbeida bilder. Ei tiårig norsk-meksikansk jente har fungert som modell (Kramer 10.09. 2009). Slik skapes parallellitet og balanse i måten de to hovedkarakterene er portrettert på.

Paratekster og leserhenvendelser

### *Ytterpermer, omslag og epilogtekster*

For lesere som har sett fotografier av Kahlo, gir en face-portrettet på bokas omslag et utvetydig signal om hvem *Det hjertet husker* handler om (ill. 56).<sup>144</sup> Kahlos blikk er vendt direkte mot betrakteren, en positur som er kjent fra mange fotografier av kunstneren og fra hennes egne selvportrett. Kahlo likte å posere framfor et kamera, og med flere fotografer i sin nære krets blei hun et mye brukt fotomotiv.<sup>145</sup> Et stort bildemateriale fra private album og fra profesjonelle fotografers arkiv har resultert i en rekke utgivelser av fotosamlinger med bilder av kunstneren, hennes hjem, familie og bekjentskapskrets. Kahlo apparisjon med smykker, hårpynt og klesdrakter i tradisjonell meksikansk stil har bidratt til å gjøre henne til et visuelt ikon, og bildebokas forsideportrett spiller på denne ikonstatusen.

---

<sup>144</sup> Bernardo Providência og Kramer fikk sølv i Årets vakreste bøker 2010 for design av bokomslaget til *Det hjertet husker*. Juryen begrunner prisen slik: «En kraftfull og konfronterende forside man ikke kommer forbi. Kramers fargebruk forsterker intensiteten» (Grafill 2010).

<sup>145</sup> Mange profesjonelle fotografer fra Kahlos nære krets har portrettert henne, blant andre faren, Guillermo Kahlo, og venner som Lola Alvarez Bravo, Manuel Alvarez Bravo, Tina Modotti, Nickolas Muray og Lucienne Bloch. I Throckmorton Fine Art Gallery i New York, som har et særlig fokus på latinamerikansk fotokunst, fins flere Kahlo-portrett av disse og andre profesjonelle fotografer. Galleriet har hatt fire særskilte utstillinger med fotoportrett av Kahlo, i 1996, 2002, 2008 og 2015 (Throckmorton u.å.).



Ill. 56: *Det hjertet husker*, omslag.

Ansiktsportrettet er basert på et foto, men bildet framstår som en digital kollasj.<sup>146</sup> Selv om Kahlos mørke hår med sløyfebånd og blomster er gjenkjennelig fra mange fotoportrett, bryter bildet med fotorealismen ved å la sløyfebåndet fra håret omkranse kunstnerens hals, slik det gjør i flere av Kahlos egne selvportrett. Konturene for de røde leppene virker konstruerte, og kjoleantrekket ser ut som om det er klipt ut fra en annen kontekst og limt inn i bildet. Øredobbene, forma som to hender, er et element som er henta fra andre fotografier av Kahlo, og de samme øredobbene opptrer som en markant detalj i et av Kahlos kjente selvportrett fra 1940.<sup>147</sup> I bildeboka er øredobbene, som Kahlo fikk som gave av Picasso under et opphold i Paris våren 1939 (Herrera 1991, 144), synlig på ti av oppslaga, og de blir dermed en viktig dekorativ detalj.

<sup>146</sup> Forsidebildet ligner på et av Nickolas Murays mange fotoportrett av Kahlo, se forsidebildet og bilde 22 i *I will never forget you... Frida Kahlo and Nickolas Muray – A Love Story* (Grimberg 2010).

<sup>147</sup> *Self-Portrait*, 1940, («inscribed to Dr. Eloesser, 'my doctor and my best friend. With all love'») (Herrera 1991, 144-147).

Grepet er eksempel på montasjeteknikkens muligheter til å repetere visse visuelle detaljer og bruke dem som sammenbindende element. Verken forsidebildet eller bildebokas øvrige illustrasjoner skjuler sine montasjespor.

Det fargesprakende omslaget gjør det til et sterkt blikkfang. Her går koloristen Kramer i dialog med koloristen Kahlo. Med oransje kjole, rød munn og hårpynt utstråler portrettet en intensitet som gir assosiasjoner til kunstnerens egen fargebruk. I Kahlos verk representerer farger en måte å kommunisere følelser på og uttrykker fascinasjon for «the untutored color combination in Mexican popular art» (Herrera 1983, 284). De mange fotoportretta og kunstnerens egne selvportrett viser «the intricate links between dress and self-image, and between personal style and painting style» (109). Klær, farger, hårpynt og smykker er en del av Kahlos kulturelle og personlige identitet, og bildebokas omslag gjenskaper noe av denne fargerike selvframstillinga.

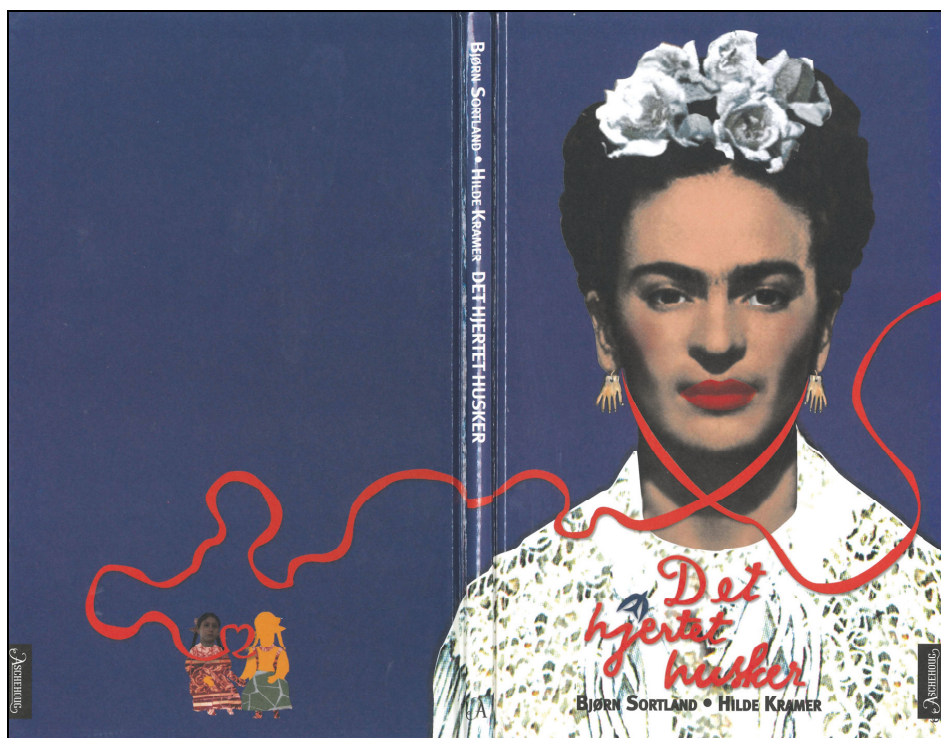
Bokas ytterpermer har samme motiv som omslaget, men andre fargetoner (ill. 56 og 57). Samspillet mellom omslag og permer fortøner seg som en raus paratekststressurs, der fargevalørene gir rom for ulike estetiske opplevelser av forsidebildet.<sup>148</sup> Omslagets intense fargespekter blir avløst av ytterpermenes rolige samspill mellom hvitt, svart og blålilla. Imidlertid markerer noen innslag av rødt en kontrast til ytterpermenes øvrige reine og kjølige fargeflater. Kahlos sterkt rødmalte munn, det røde båndet og tittelen i rødt stikker seg ut og gir signaler om det dramatiske og motsetningsfylte i Kahlos liv og kunst.

Tittelen forteller ikke om hvem eller hva boka handler om, og den skiller seg derfor fra de fleste andre barnebøker om Kahlo, der kunstnerens navn oftest inngår i tittelen. Tittelen bryter også med de mest brukte tittelkonvensjonene for bildebøker og kan plasseres i en mindre utbredt tittelkategori, som ifølge Nikolajeva og Scott «may mystify rather than clarify» (2001, 245). Først i bokas vendepunktscene trer betydninga av tittelen fram. Der integreres den i Fridas trøstende ord til Leonarda, som er redd for at søstera skal dø etter ei drukningsulykke: «– Det er ikke din feil, hvisker

---

<sup>148</sup> Den tyske utgava, *Frida – Im blauen Haus meines Herzens* (2011), har ikke omslag, ytterpermene tilsvarer omslagsillustrasjonen på den norske utgava. Dermed går leserne glipp av fargeforskjellen mellom omslag og ytterpermer.

Frida hest. [...] Det hjertet husker og vet er av og til sannere enn det hjernen tror» (oppslag 17). Referansen til vendepunktscenen går tapt i den tyske oversettelsen, der tittelen *Frida – Im blauen Haus meines Herzens* kobler hjertemetaforen til det blå huset hvor Frida vokste opp og bodde størsteparten av sitt voksne liv. En slik tittel, med kunstnerens navn og berømte hus, er mer tradisjonell.



Ill. 57: *Det hjertet husker*, ytterpermer.

I *Det hjertet husker* gir omslaget og ytterpermene stor plass til det røde båndet, som visualiserer tittelens hjertemetafor. Det slynger seg fra Frida-karakterens hår, omkranser halsen hennes og fortsetter videre over til baksida hvor det ender i en hjerteformasjon mellom to jentefigurer. Den ene jentas ansikt ligner på bildet av Leonarda i øvrige deler av boka, den andre jenta, som mangler ansiktstrekk, antyder Leonardas døde søster. Å forstå motivet på denne måten betinger at man først har lest boka i sin heilhet. Baksidebildet er eksempel på at paratekstuelle element ikke bare har en forberedende funksjon, de kan også utdype forståelsen i etterkant av lesinga, som

Mjør (2010) har påpekt. Også Sipe og McGuire (2006) framhever parateksters utdypende funksjon: «After the story is read, the endpapers bear revisiting, because their complete semiotic significance is often not apparent until the conclusion of the story» (2006, 22). I *Det hjertet husker* blir det røde båndet et mangetydig ledemotiv, og leserne vil kunne erfare paratekstenes bruk av det på nye måter etter å ha lest heile boka.

Baksideteksten presenterer hovedkarakterene som «vesle Leonarda» og «den store kunstneren Frida Kahlo». Den gjengir et utdrag av teksten på oppslag 4, der Frida-karakteren forteller om hvordan hun som barn fikk polio og som 18-åring ble utsatt for ei alvorlig trafikkulykke som delvis invalidiserte henne. I barnebøker om Kahlo er de to hendelsene ofte sterkt framhevd, og *Det hjertet husker* føyer seg inn i dette mønsteret. I tekstutdraget bindes referansene til Kahlos sykdomshistorie sammen med Leonardas uro for søstera: «Jeg trekker pusten. Jeg kan ikke fortelle om alt som har skjedd. – Søsteren min er på sykehus». Baksideteksten skaper nysgjerrighet omkring barnekarakteren og styrker omslagets og ytterpermenes kommunikasjon med potensielle barnelesere.

I etterkant av fortellinga om Leonarda og Frida fins en kort Kahlo-biografi som fyller ei enkel bokside og supplerer fortellinga med dokumentarisk bakgrunnsstoff. Biografien etterfølges av ei kildeliste med oversikt over hvilke kunstverk som er inkorporert i bokas illustrasjoner. Kramer har brukt 23 verk av Kahlo og ett av Rivera som forelegg. Kildelista rommer miniatyrbilder av hvert enkelt verk, og det gir leserne mulighet til å oppdage og erfare bokas visuelle referanser med et mer velinformert blikk enn om bilda var utelatt fra kildelista.<sup>149</sup> Med originalbilda gjengitt i kildelista framstår Kramers bearbeidinger som adaptasjoner med eksplisitte visuelle henvisninger, ikke som visuelle lån uten kildereferanser, som i *Hva skal vi gjøre med lille Jill?* og *Freddy*.

---

<sup>149</sup> I bloggposten «Mitt? Ditt? Bill eller Steve's? Copyright i digital tidsalder» opplyser Kramer at kildelista med miniatyrbilder også var en måte å løse copyright-spørsmålet på (Kramer 09.12 2010).

### ***Kunstreferanser i paratekstene***

Illustrasjonene på bokas omslag og ytterpermer (ill. 56 og 57) gir assosiasjoner Kahlos kanskje mest kjente verk, *De to Fridaer* (1939).<sup>150</sup> I dette doble selvportrettet er de to kvinneskikkelsenes hjerter framstilt som kroppslige organer som ligger utenpå kjolene, og kvinnene er forbundet med blodårene som slynger seg mellom dem.

I *Det hjertet husker* fungerer det røde båndet som en parallell til maleriets representasjon av blodårer og hjerteorgan. De to jenteskikkelsene på baksida av omslaget og ytterpermen er forbundet med et hjerteforma rødt bånd, og jentene holder hverandre i hånda på sammen måte som kvinnene i Kahlos doble selvportrett. Ifølge Kahlos dagboknotater er *De to Fridaer* blant anna inspirert av minnet om ei imaginær venninne som Kahlo skapte seg da hun som seksåring fikk polio og derfor blei isolert fra andre barn i nesten ett år (Herrera 1983, 14). Bildet av de to jentefigurene på bildebokas bakside kan derfor også knyttes til dette barndomsminnet.<sup>151</sup>

På framsidepermen i *Det hjertet husker* framtrer Frida-karakteren i en kjole som ligner den hvite kjolen i maleriet, og i bildebokas øvrige oppslag opptrer Frida i den samme hvite kjolen i åtte ulike illustrasjoner. Når bildebokfortellinga nærmer seg et vendepunkt, opptrer imidlertid Frida-figuren i den meksikanske Tehuana-drakta fra den andre kvinneskikkelsen i *De to Fridaer*. Maleriets ulike klesdrakter er blitt tolka som tegn på Kahlos «dual heritage – part Mexican Indian and part European» (Herrera 1983, 278) med en meksikansk-indiansk mor og en far som var oppvokst i Tyskland. Bruken av Tehuana-drakter var en del av Kahlos performative image, hun vakte oppsikt ved å bruke de tradisjonelle, fargerike klærne. Gjennom referansene til *De to Fridaer* spiller bildeboka på den doble identiteten maleriet uttrykker.

Bokas fremre innsideperm har samme blå-lilla bakgrunnsfarge som ytterpermene og har ellers et dempa og stilisert uttrykk med tre visuelle element: det

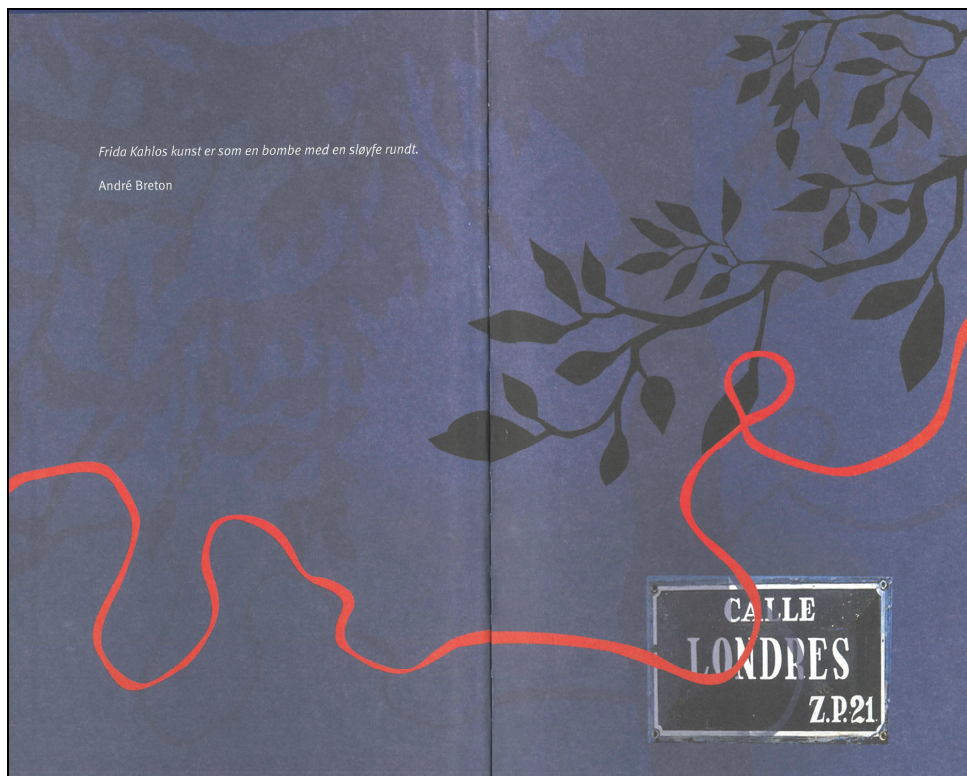
---

<sup>150</sup> *Las dos Fridas/The Two Fridas*. De norske titlene på Kahlos verk er henta fra boka *Frida. En biografi over Frida Kahlo* (1994), den norske oversettelsen av Herreras Kahlo-biografi. Første gang jeg nevner et spesifikt Kahlo-verk, oppgir jeg i en note den spanske originaltittelen samt den engelske verkittelen som er brukt i kildelista i *Det hjertet husker*.

<sup>151</sup> Flertallet av Kahlo-bøkene for barn og unge som jeg har undersøkt, nevner historien om Fridas imaginære venninne. Bildeboka *Frida* (Winter og Juan 2002) visualiserer historien ved å vise to like Frida-jenter som hånd i hånd svever rundt i et imaginært rom.



røde båndet, et gateskilt og greiner fra et tre i svarte silhuetter (ill. 58). Båndet blir en visuell veiviser. Det snor seg over gateskiltet, videre over treets bladverk og ender i kanten av bildeflaten, der det markerer en overgang til tittelsida med en illustrasjon av Kahlo-husets hage (ill. 59). Også bakre innsideperm har blå-lilla bakgrunn, men der løper det røde båndet motsatt vei, fra husets hage, forbi skiltet og til permens ytterkant. Slik antyder bokas utgang at den røde tråden kan fortsette videre til nye steder i Kahlos liv og kunst, men også tilbake til nye gjensyn med Sortland og Kramers bok.



Ill. 58: *Det hjertet husker*, fremre innsideperm.

Fremre innsideperm rommer også en innskrift med et sitat fra André Breton: «Frida Kahlos kunst er som en bombe med en sløyfe rundt».<sup>152</sup> Her får sløyfebåndet en

<sup>152</sup> Breton, forfatteren av *Manifeste du surréalisme* (1924), oppfatta Kahlo som en «self-invented Surrealist», men Kahlo selv ville ikke se sin kunst som del av den europeiske surrealismen (Herrera



ambivalent karakter, det dekorative blir knytta til noe eksplosivt og potensielt truende. Sitatet forsterker og utvider den rollen sløyfebåndet har som paratekstelement.



Ill. 59: *Det hjertet husker*, tittelside.

Tittelsidas hagescene fortøner seg idyllisk, men den rommer også urovekkende element. Innimellom grønt bladverk er det montert et utsnitt fra Kahlos *Den lille hjorten* (1946), der hun presenterer seg selv gjennom kroppen til et ungt rådyr.<sup>153</sup> Figuren har Kahlos hode, men rådyrets kropp. Råbukkens gevir står som ei majestetisk krone på Kahlos hode, men dyret er gjennomboret av ni sårende piler. Det såra rådyret er blitt tolka som bilde på Kahlos egne fysiske og psykiske pinsler, og referansen til

1991, 124). Hun identifiserte seg heller med en fantastisk tradisjon i meksikansk kultur, og hun kombinerte trekk fra denne med en realismeorientert stil og agenda (124).

<sup>153</sup> *El venado herico/The Wounded Deer (The Little Deer)*

dette maleriet skaper en disharmoni i hagescenen. Ambivalensen forsterkes ved at det røde båndet snor seg over det skadeskutte rådyret før det danner et hjerte rundt bokas tittel. Båndets vandring over tittelsida rommer tegn for både smerte og kjærlighet.

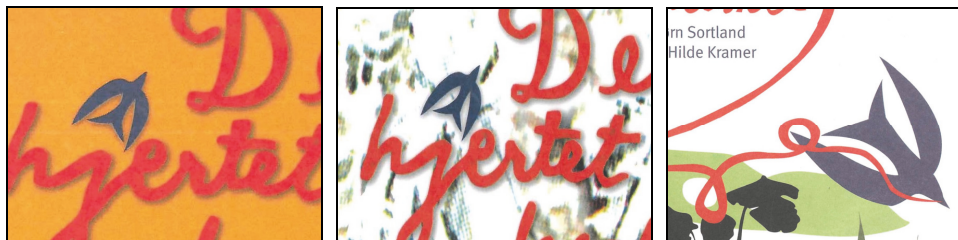
Tittelsida rommer også et utsnitt fra Kahlo-maleriet *To nakne kvinner i en skog* (1939).<sup>154</sup> Utsnittet, med jungelaktige vekster og et par nakne kvinnelegger på jordbunnen, tilfører illustrasjonen et mystisk preg, det er uklart om det er beina til en levende eller en død person vi ser. Opplevelsen av bildeutsnittet skiller seg fra ei fredfull stemning i originalverket, som viser to kvinner der den ene hviler hodet i fanget til den andre. En tettvokst skog i bakgrunnen antyder imidlertid en mørkere og mer utrygg atmosfære, og kanskje det er denne stemninga Kramer har overført til hagescenen.

På tittelsida holder en stilisert blå fugl det røde båndet i nebbet sitt, som om den er på vei innover i boka med båndet. Slik forberedes leseren på nye visuelle møter med både fuglen og båndet. Også forsidebildet på omslaget og ytterpermen har et innslag med den blå fuglen, i form av en liten visuell vignett plassert rett over tittelordet «hjertet» (ill. 60 a, b, c). De to forsidebilda vever fuglemotivet sammen med hjertemetaforen, en forbindelse som tittelsida forsterker ved at båndet danner et hjerte rundt tittelorda. Paratekstene innvarsler på den måten et fuglemotiv som repeteres og varieres i fire illustrasjoner i boka, og slik blir kolibrien et meningsbærende visuelt ledemotiv.<sup>155</sup> Ved å nærlese konteksten motivet inngår i, trer fuglens symbolfunksjon tydeligere fram. Kolibrimotivet vever seg inn i fortellinga om Leonarda og Frida, først som del av et selvportrett i Fridas skissebok, (ill. 60 d), dernest som en svart fugl i samme skissebok (ill. 60 e), videre som en blå fugl i scenen der Leonarda finner trøst i Fridas fang (ill. 60 f) og til sist som motiv i Leonardas fargerike kjole i avslutningsscenen (ill. 60 g).

---

<sup>154</sup> *La tierra misma (Dos desnudos en un bosque)/The Earth Itself (Two Nudes in the Forest)*. *To nakne kvinner i en skog* blei gitt som gave til ei venninne Kahlo hadde et kjærlighetsforhold til (Herrera 1991, 127). Kildelista til *Det hjertet husker* oppgir feilaktig tittelen *My Nurse and I* som tillegg til *The Earth Itself*. *My Nurse and I* fra 1937 er et maleri med et heilt anna motiv. Se Herrera (1991, 11).

<sup>155</sup> Den tyske utgava mangler vignetten på bokas forside, et fravær som svekker fuglens rolle som ledemotiv og visuell veiviser. Det er ikke uvanlig at paratekstuelle element blir omgjort eller fjerna i oversettelser av bildebøker (Nikolajeva og Scott, 2001, 245-246 og 252).



Ill. 60 a, b og c: *Det hjertet husker*, utsnitt fra omslag, framsideperm og tittelside.



Ill. 60 d, e og f: *Det hjertet husker*, utsnitt fra oppslag 3, 8 og 17.



Ill. 60 g: *Det hjertet husker*, utsnitt fra oppslag 20.

Kolibrimotivet alluderer til to spesifikke selvportrett av Kahlo, tegninga *Selvportrett dedisert til Marte R. Gomez* (1946) og maleriet *Selvportrett med torne-halssmykke og kolibri* (1940).<sup>156</sup> I begge verka har Kahlo gitt fuglens vinger en form som ligner hennes egne øyenbryn, og slik blir kolibrimotivet en del av Kahlos selvframstilling. I *Det hjertet husker* er Kahlos tegning gjenskapt i ei skissebok som ligger oppslått på

<sup>156</sup> *Autorretrato dedicado a Marte R. Gomez/Self-Portrait Dedicated to Marte R. Gomez* og *Autorretrato con collar de espinas/Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird*

Fridas seng (ill. 62). Tegninga med kolibrimotivet framhever selvporetrettets sentrale rolle i Kahlos kunst, noe teksten i samme oppslag understreker: «*Jeg maler meg selv, er mye alene. Jeg er den jeg kjenner aller best*» (oppslag 3).

I et seinere oppslag er skisseboka oppslått på ei side med ei tegning av en enslig, svart kolibri (ill. 60 e) som ligner den døde fuglen i *Selvportrett med tornehalssmykke og kolibri* (1940). Sett i sammenheng med oppslaget tekst blir den svarte fuglen i Fridas skrive- og skissebok et forvarsel om at noen kommer til å dø. «Det er i begravelser man gråter. Man gråter ikke når noen lever. Det er ingen jeg kjenner som er døde ennå», tenker Leonarda (oppslag 8). Koblinga mellom kolibrimotivet og en dødssymbolikk har gjenklang i Kahlos selvporett med tornekranssmykke og kolibri. Her bærer den portrettede kunstneren et smykke av tornekvister med en død kolibri som anheng, og smykket blir et uttrykk for smerte og død.

På den annen side kan kolibrimotivet også symbolisere hell og lykke. I meksikansk folketro blei døde kolibrier brukt som smykkeanheng for å bringe lykke i kjærlighet. I aztekisk mytologi symboliserer dessuten kolibrien reinkarnasjon (Herrera 1991, 142). Kolibrimotivet hos Kahlo representerer altså en kompleks symbolikk, som impliserer død, smerte, kjærlighet og gjenfødelse. Dette er sentrale tema også i fortellinga om Leonardas møte med Kahlo. Når kolibrimotivet dukker opp igjen i bokas siste oppslag, fungerer det ikke lenger som et dødsvarsel. De blå fuglefigurene fra forsideillustrasjonene er en del av mønsteret i Leonardas kjole, en kjole som i sin fargeglød blir et lysende sentrum i et oppslag prega av feiring og glede (ill. 65). Her spiller Kramers illustrasjon på de lysere sidene av meksikansk kolibrisymbolikk. Sett under ett blir bildebokas visuelle gjentakelser av kolibrifiguren et ledemotiv som berører spenninga mellom sorg og glede og mellom død og liv.

Også bildeboka *Frida* (Winter og Juan 2002) har allusjoner til Kahlos kolibrimotiv, særlig i bokas siste oppslag. En Kahlo-figur med et kolibriavtrykk over øynene alluderer til *Selvportrett dedisert til Marte R. Gomez*. I tillegg flyr flere kolibrier omkring kunstnerskikkelsen, noen med tornekvister i nebbet, et element som alluderer til *Selvportrett med tornehalssmykke og kolibri*. Både i *Det hjertet husker* og i *Frida* beriker kolibrimotivet leseropplevelsen, avhengig av mottakernes

forkunnskaper. De to bøkene er eksempler på at visuelle referanser i bildebøker kan ha en crossover-funksjon.

Sortlands tekst rommer bare en enkelt passasje som kan knyttes direkte til kolibrimotivet: «[Frida] tegner raskt en liten, svart fugl i boka si» (oppslag 9). Det er Kramers illustrasjoner som gjennom repetisjoner stimulerer til aktiv utforskning av kolibrimotivet.

Den visuelle estetikken samsvarer med andre typer kunstuttrykk i «serieformat», der samme motiv blir gjentatt med små variasjoner. Serieformatet er en form for estetikk som kan skjerpe oppmerksomheten for nyanser og bidra til å fostre «a new way of considering plurality» (Nyrnes 2013, 34). Kramer låner trekk fra en slik repeterende estetikk, i den forstand at hun utforsker hvordan ett og samme motiv, som det røde sløyfebåndet og kolibrifiguren, kan varieres for å gi dybde til motivets form og funksjon.

### ***Parateksters dannelsespotensial***

Komplekse paratekster, som i *Det hjertet husker*, reiser spørsmål om hvordan barneleseren erfarer denne typen estetikk. Det fins ikke mange studier om barns opplevelse av paratekster, men det er verdt å merke seg det didaktiske perspektivet i Sipe og McGuires artikkel (2006) om «endpapers», en engelskspråklig samlebetegnelse for innsidepermer, forsatsblad, kolofonside og tittelblad:

If teachers attend to the meaning of endpapers, children will too, and their literary and visual aesthetic experience will be enhanced. This kind of discussion deepens and broadens children's critical thinking abilities, their ability to make inferences, and their appreciation of picturebooks as art objects. (Sipe og McGuire 2006, 24)

Slik jeg ser det, innbyr paratekstene i *Det hjertet husker* til et lesefellesskap der barn og voksne har mulighet for å dele sine tolkninger og opplevelser av fortellinga i lys av bokas 'terskler', for å vende tilbake til Genette (1997a, 2) og hans metafor for bøkens inngangs- og utgangsparti. Analysen ovenfor viser hvilket stort potensial paratekstene i denne boka har for nærmere utforskning – ikke minst i en leseprosess der både voksne og barn er deltakere.

### *Leonardas vandringer*

Boka har en arkitektonisk struktur organisert omkring Leonardas vandringer i Kahlos hus og hage. Forankringa i Casa Azul blir ekstra tydelig når en sammenligner bokas stedsbeskrivelser med den virtuelle museumsvandringa som nettsidene til Museo Frida Kahlo tilbyr.<sup>157</sup> Bokas arkitektoniske struktur får en kronotopisk funksjon. Samtalene mellom Leonarda og Frida intensiveres gjennom illustrasjonenes romlige beskrivelser, et trekk som aktualiserer Bakhtins tenkning om hvordan bruk av kronotopene veien, møtet og terskelen ofte bringer litterære karakterer inn i valgsituasjoner av eksistensiell karakter (1981a, 243-244).

Historien om Leonarda og Frida er fortalt fra barnets perspektiv. Leonarda er tekstens jeg-forteller, og bokas visuelle dramaturgi er bygd opp rundt Leonardas blikk på og erfaring av omgivelsene. Barneperspektivet, slik det kommer til uttrykk i ord og bilder, gjør Leonarda-karakteren til en sentral identifikasjonsfigur, og det er hennes utfordringer og utvikling som driver handlinga framover.

### *I hagen*

Boka åpner med å plassere Leonarda i Kahlo-husets hage. Åpningsbildet viser Leonarda-figuren bare som en skygge i hagegangen og framhever hva Leonarda ser, ikke hvordan hun ser ut. Illustrasjonens dunkle farger formidler en mørk atmosfære, det gjør også bildet av en stor skjelettfigur på husveggen.

Åpningsorda kretser om Leonardas blikk på særlig to gjenstander: «En svart steinfigur ser på meg. Den er skummel og snill på samme tid. På veggen henger en trist, blodrød Judas-maske» (oppslag 1). Begge objekta vitner om Kahlos sterke interesse for meksikansk kultur og tradisjon, og hun dekorerte hjemmet sitt med prekolumbiske gjenstander, Judas-figurer og skjelett. I Mexico inngår varianter av skjelettfigurer i folkelige tradisjoner omkring påskefeiring og markeringer av De dødes

---

<sup>157</sup> I bloggposten «Frida Kahlo-boken: Å velge hvilke elementer som skal gi en bok dens karakter» forteller Kramer om sin research i Museo Frida Kahlo: «Jeg brukte utallige timer før reisen til Mexico på å forstå husets konstruksjon. Og derfor tok jeg meg også tid til å lage kart over huset mens jeg var der». (Kramer 07.09. 2009). Se også den virtuelle museumsvandringa på nettsidene til Museo Frida Kahlo (u.å).

dag, som er en parallell til Allehelgensdag.<sup>158</sup> De skumle figurene Leonarda ser i hagen, representerer gjenstander i Kahlos hjem.

Teksten i førsteoppslaget følger Leonardas blikk i flere retninger, fra døde objekt til levende dyr: «Jeg har sett en liten hjort, en hund uten hår, to svarte apekatter og to skvaldrende papegøyer» (oppslag 1). Her refererer teksten til Kahlos mange og til dels uvanlige kjæledyr. Den hårløse hunden er en meksikansk xoloitzcuintli-hund, en rase som både Kahlo og Rivera var fascinert av, blant anna fordi den stammer fra førkolumbisk tid.<sup>159</sup> Begge kunstnerne brukte den hårløse meksikanske hunden som motiv, og Kahlo anvendte flere andre av sine kjæledyr som motiv, særlig i sine selvportrett og stilleben.<sup>160</sup>

Bokas framstillinger av gjenstander og dyr i Kahlos hage peker altså utover fortellingas rammer, til Kahlos liv, verk og meksikanske kulturtilhørighet. Førsteoppslaget inviterer leseren til både å engasjere seg i Leonardas tanker og erfaringer og til å gjøre «inferential walks», et Umberto Eco-uttrykk brukt for å beskrive hvordan implisitte kunstreferanser viser til kilder utenfor bildebokkonteksten (Beckett 2010, 89). Dette er et symptomatisk trekk for boka som heilhet. Bokas interne narrativ peker utover mot verkekssterne bilder og tekster.

### ***I Kahlos oppholds- og arbeidsrom***

Fra hagen beveger Leonarda seg inn i det blå huset, der hun blir stående i døråpninga til Fridas oppholdsrom. Bokas tre første oppslag, som viser Leonarda i hagen, i døråpninga og til sist inne i Fridas rom, glir over i hverandre som i en kamerabevegelse. Overgangene har en filmatisk dramaturgi og er eksempler på hvordan filmmediet har «anknytningspunkter till bilderbokens berättarteknik» (Rhedin

---

<sup>158</sup> Store, fargerike figurer i pappmasjé, gjerne med kinaputter festa til kroppen, blir i løpet av første påskedag brent eller sprengt, som tegn på hevn over svikerer Judas. Figurene kan se ut som djevler eller skjelett, men ofte ligner de vanlige mennesker. Hodeskalle- og skjelettfigurer blir brukt for å markere *Día de Muertos*, minnedagen for de døde, som feires i november. Kahlos assorterte samling av Judas- og skjelettfigurer er i dag utstilt i Museo Frida Kahlo.

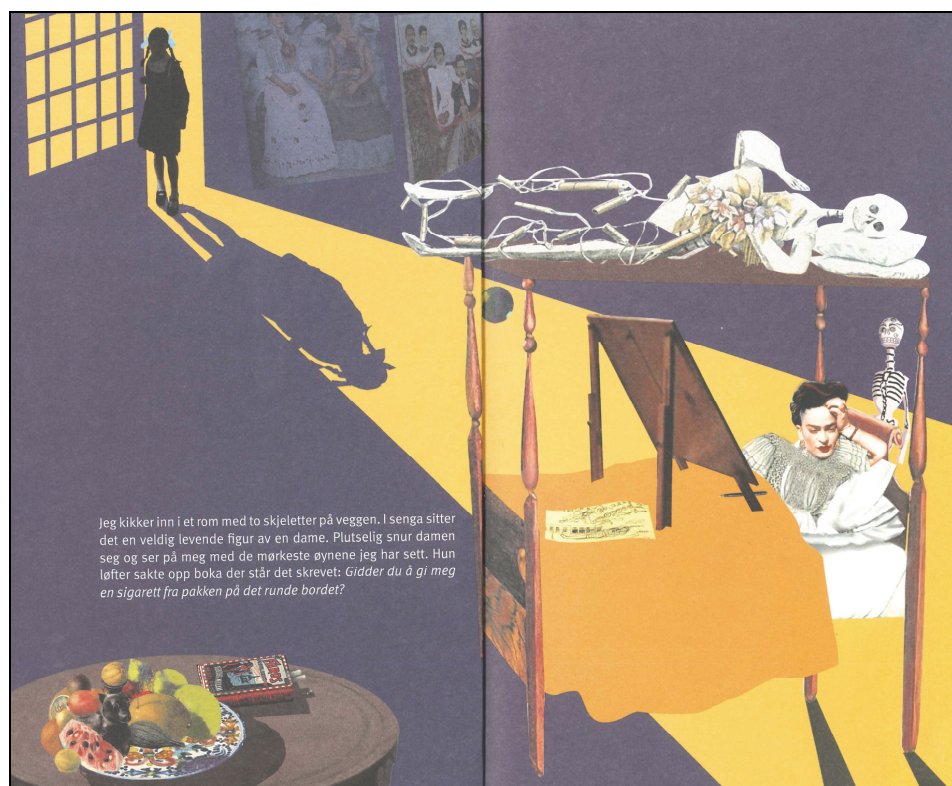
<sup>159</sup> I aztekisk religion er Xolotl en gud som vokter underverdenen og følger døde sjeler på veien gjennom dødsriket til åndenenes verden.

<sup>160</sup> I mange av Kahlos selvportrett er det særlig aper og papegøyer som oftest er brukt som dyremotiv. Flere av selvportretta har et dyrenavn i tittelen. Kahlos stilleben inkluderer ofte papegøyer og hvite duer, mens xoloitzcuintli-hunden er motiv i hennes selvportrett, stilleben og kosmologiske maleri. *Den lille hjorten* (1946) viser til hjorten Kahlo hadde som kjæledyr.



1992, 189). De tre første oppslaga viser også hvordan kronotopene veien, terskelen og møtet fungerer som et omdreiningspunkt allerede i historiens innledende deler.

Fortellinga om det første møtet mellom Leonarda og Frida strekker seg over åtte oppslag situert i et rom med samlinger av kunstverk og skjelettfigurer: «Jeg kikker inn i et rom med to skjeletter på veggen. I senga sitter det en veldig levende figur av en dame» (oppslag 2). Rommet framstår også som et atelier, fordi Frida har et staffeli framfor seg i senga og ei skissebok der hun skriver og tegner. Jentas møte med Frida blir et møte med kunsten.



Ill. 61: *Det hjertet husker*, oppslag 2.

I hagescenen opptrer Leonarda bare som en skygge, i det neste oppslaget viser hun seg som en mørk silhuett i døråpninga (ill. 61). Den lange skyggen som faller på gulvet framfor henne, forbereder møtet mellom jenta og Frida. I likhet med hagescenen legger denne scenen mer vekt på å vise hva Leonarda observerer enn på å vise hvem



hun er. Som betraktere ser vi rommet med barnets blikk. Som terskelscene antyder oppslaget en inntreden i noe som skal få vital betydning for jeg-fortellerens utvikling.

Fridas monumentale seng er et sentralt blikkfang. Motivet refererer til Kahlos egen karakteristiske seng med et flatt tak som tronehimmel og til maleriet *Drømmen* (1940), der kunstneren framstiller seg selv sovende i ei himmelseng som svever i løse lufta.<sup>161</sup> Maleriet inneholder også et skjelett som ligner den Judas-figuren Kahlo selv hadde liggende på taket over himmelsenga si. Kramers illustrasjon av Fridas seng adapterer slik både maleriet og artefakter fra kunstnerens hjem.

Oppslag 2 rommer enda en kunstreferanse. På sengeteppet ligger et ark med ei tegning som ligner Kahlos skisse *Ulykken* (1926).<sup>162</sup> Kahlo tegna skissa et års tid etter bussulykka hun var utsatt for, flere år før hun var etablert som kunstner. Referansen til tegninga repeteres i et seinere oppslag, også da som et motiv i Fridas skrive- og skissebok (oppslag 5). I det siste tilfellet blir tegninga et visuelt ekko av en tekstpassasje der Frida forteller Leonarda om ulykka.<sup>163</sup>

Det store fruktfatet i forgrunnen av scenen i oppslag 2 er et sentralt element, særlig i lys av at fruktmotivet blir repetert heile åtte ganger i løpet av fortellinga. Motivet får en viktig funksjon i karakteristikken av Leonarda og hennes utvikling. Fruktmotivet er også en allusjon til Kahlos stilleben-bilder, og det viser i særlig grad til verket *Stilleben dedisert til dr. Samuel Fastlicht* (1951).<sup>164</sup> Her er integreringa av den keramiske xoloitzcuintli-hunden markant, og derfor kan man lett identifisere det blant de mange andre stilleben Kahlo malte. Nest etter selvportretta, som teller rundt 80 verk, er det stilleben med om lag 30 verk, som er sterkest representert i Kahlos produksjon (Grimberg 2004, 25).

---

<sup>161</sup> *El sueño (La cama)/The Dream (The Bed)*

<sup>162</sup> *El Accidente/The Accident*

<sup>163</sup> Sortland skriver «da jeg var atten kræsjet trikken jeg satt i med en lastebil» (oppslag 4). I realiteten satt Frida i en buss som kolliderte med en trikk (Herrera 1983, 48).

<sup>164</sup> *Naturaleza muerta dedicado al Dr. Samuel Fastlicht/Still Life dedicated to dr. Samuel Fastlicht*. I bokas kildeliste er maleriet feilaktig datert til 1952. Årstallet skal være 1951, slik Kahlos egen signatur viser i selve maleriet. Det blir kalt enten *Still Life dedicated to dr. Samuel Fastlicht* 1951 eller *Still Life* 1951. Et anna stilleben, dedisert til dr. Fastlicht, er datert 1952. Dateringa for disse to ulike verka er altså forveksla i *Det hjertet husker*.

En siste kilde til kunstreferanser i oppslag 2 er to malerier plassert på veggen i rommets dunkle bakgrunn. De refererer til det før nevnte *De to Fridaer* (1939) og *Mine besteforeldre, foreldrene mine og jeg* (1936).<sup>165</sup> Det siste forestiller en visuell slektstavle. Her framstiller Kahlo seg selv som barn omkransa av et familieportrett. Barnet holder et rødt sløyfebånd som løper videre fra hånda hennes og danner ei ramme rundt bilda av hennes foreldre og besteforeldre. De to maleria vever seg inn i bildebokas estetikk på flere måter. Den røde sløyfa i familiebildet og blodårene i det doble Frida-portrettet blir integrert i bokas sentrale sløyfemotiv. Tematisk berører begge Kahlo-maleria spørsmål om identitet, et tema som også inngår i fortellinga om Leonarada og Frida.

Oppslag 2 viser altså fem kunstreferanser: tre malerier der kunstneren selv er portrettert, ett stilleben og tegninga av bussulykka. Kunstreferansene er ikke nevnt med ord, men ettersom teksten legger stor vekt på Leonardas blikk inn i kunstnerens værelse, får den en ekfrastisk karakter. Illustrasjonen viser hvilke kunstverk jenta kan få øye på i rommet, og samspillet mellom tekst og bilde får karakter av en kunstverkefrase.

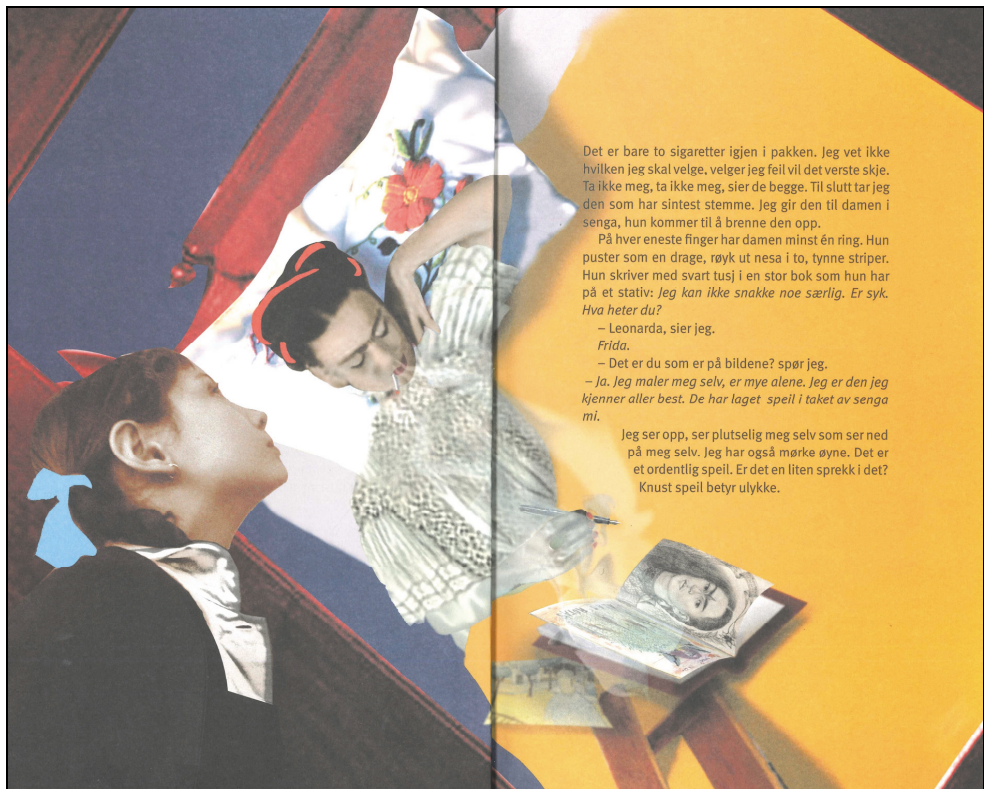
Nærbildet i bokas tredje oppslag gir et klarere bilde av hvordan Leonarda ser ut (ill. 62). Illustrasjonen er basert på fotografier og tegninger av jenta Kramer brukte som modell for Leonarda (Kramer 10.09 2009). I likhet med bilda av Frida er også Leonarda-figuren konstruert gjennom en montasje av bearbeida fotografier og tegninger. I tredje oppslag er jentas hårsløyfe et tegn på montasjeteknikken. Den lysende mellomblå fargen og den overdimensjonerte størrelsen bryter med fotorealismen. Leonardas blå sløyfe står i kontrast til til det lysende røde båndet i Fridas hår. Slik blir sløyfemotivet utvida til å spille en rolle ikke bare i karakteristikken av Frida, men også i skildringa av Leonarda og samspillet mellom bokas to hovedaktører.

Fra og med møtet ved Fridas seng formidler teksten en stadig sterkere sammenheng mellom det Leonarda ser rundt seg og det hun tenker: «Det er bare to sigaretter igjen i pakken. Jeg vet ikke hvilken jeg skal velge, velger jeg feil vil det

---

<sup>165</sup> *Mis abuelos, mis padres y yo/My Parents, My Grandparents and I*

verste skje» (oppslag 3). Hun engster seg også for om det kan være en sprekk i speilet som er montert under Fridas sengetak: «Knust speil betyr ulykke» (oppslag 3). I seinere scener er det i særlig grad fruktfatet som er angstvekkende: «Sitronen burde ikke ligge ved siden av granateplet. Særlig den gule, glade sitronen er farlig. Den smitter alt den kommer borti, kan lage merker, selv på stein» (oppslag 6).



Ill. 62: *Det hjertet husker*, oppslag 3.

Bildefølget til denne tekstpassasjen understreker Leonardas angst og uro. Et nærbilde av fatet dominerer bildet, og ei hånd i svart silhuett som strekker seg mot fruktfatet, blir et visuelt uttrykk for Leonardas angst. Fargetonen er mørkere enn i foregående oppslag, og en ujevn, brei konturstrek rundt hvert frukteksemplar forsterker det tunge preget. Ingen av bokas fruktmotiv er heilt like, og det skiftende uttrykket reflekterer Leonardas mentale uro. Variasjonene speiler også at Kahlo selv pleide å arrangere sine

fruktdekorasjoner på stadig nye måter, «arranging and rearranging them for painting as well as for eating» (Grimberg 2004, 26).

Tradisjonelt symboliserer stilleben-sjangeren spenninger mellom liv og død, nytelse og forgjengelighet. På den ene sida gir det fastfrosne bildet et slags evig liv til sine organiske motiv. Dette har vært et anliggende også for Kahlo: «I paint flowers, so they will not die» (Grimberg 2004, 25). På den andre sida har stilleben-sjangeren døden som tema. I den hollandske tradisjonen fra 1600-tallet fungerer *vanitas*-motiv som hodeskaller, timeglass og slokna oljelamper som symbol på livets forgjengelighet. Visne blomster og overmoden frukt er uttrykk for det samme. Som følge av *vanitas*-tradisjonen forbindes stilleben-sjangeren generelt sett med en forgjengelighetssymbolikk: «Any painted still-life is *ipso facto* also *vanitas*» (Gombrich 1961, 180).

Kahlo, som eide ei betydelig samling av stilleben, var vel kjent med den europeiske *vanitas*-tradisjonen, som hun både videreførte og transformerte gjennom sin særegne ekspressive stil: «Kahlo's work pushes this tradition, transforming fruits and flowers into vehicles of profound expression that provide insights into decay, mortality, sexuality, and the joys of the flesh» (Chicago 2010, 33-34). Bare noen få av hennes stilleben inkluderer *vanitas*-symbol som hodeskaller og skjelett, men mange rommer motiv av overmoden eller oppskåret frukt som symbol på forgjengelighet. Samtidig uttrykker Kahlos stilleben også en livskraft som gjør det relevant å tolke dem i et vitalistisk perspektiv, slik Chicago-sitatet ovenfor antyder. Andre legger vekt på å se Kahlos stilleben i lys av hennes livserfaringer, «her still lifes are as reflective of her internal reality as are her self-portraits» (Grimberg 2004, 25). Dessuten har hennes stilleben også en meksikansk profil, med dyr, blomster, frukt og andre vekster fra meksikansk natur. I noen stilleben har Kahlo plassert inn det meksikanske flagget, i andre forekommer gjenstander som representerer prekolumbisk eller meksikansk folkekunst, som i stillebenet med *xoloitzcuintli*-hunden.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Grimberg (2004) nevner flere stilleben-maleri som inneholder meksikanske vekster og gjenstander med kulturhistorisk symbolinnhold, bla. *I belong to My Owner* (1937), *Pithayas* (1938), *Xóchitl* (1938) og *Still Life dedicated to dr. Samuel Fastlicht* (1951).

I lys av vanitas-tradisjonen og Kahlos måte å anvende den på, blir det klart at bildebokas stilleben-motiv ikke bare fungerer som scenerekvisitter eller som avgrensa kunstreferanser. De formidler også et ekko av eksistensielle spørsmål. Teksten forteller hvordan Leonardas angst for fruktdekorasjonen henger sammen med hennes angst for at søstera kan komme til å dø: «Jeg ser på granateplet. Er det allerede for sent? Er det blitt litt brunt på siden, enda jeg flytta sitronen?» (oppslag 9). Leonardas søster Eva blei funnet liggende i vannet etter å ha gått dit på egen hånd som følge av en krangel mellom de to søstrene. Det Leonarda ser som urovekkende i fruktdekorasjonen, vever seg inn i hennes tvangstanker og redsel for at Eva skal dø, og hun skaper seg rigide regler for hva hun må gjøre og ikke gjøre for at søstera skal kunne bli frisk og alt skal bli som før.

Leonardas angstfylte møte med fruktfatet vitner om en stigende følelsesmessig krise, og slik anskueliggjør boka et karakteristisk trekk ved møtekronotopen. Som Bakhtin peker på, skaper møtekronotopen rom for å skildre scener med en høy grad av «intensity in emotions and values» (1981a, 243). I *Det hjertet husker* forsterkes intensiteten ved at fruktfatet også refererer til Kahlos stilleben-malerier. Stilleben-tradisjonens tematisering av forholdet mellom liv og død og mellom tid og rom, har i seg selv kronotopiske trekk, og når boka integrerer skildringa av Leonardas angst og uro med stillebenets eksistensielle innhold, blir virkninga av fruktmotivets rolle ekstra spenningsfylt.

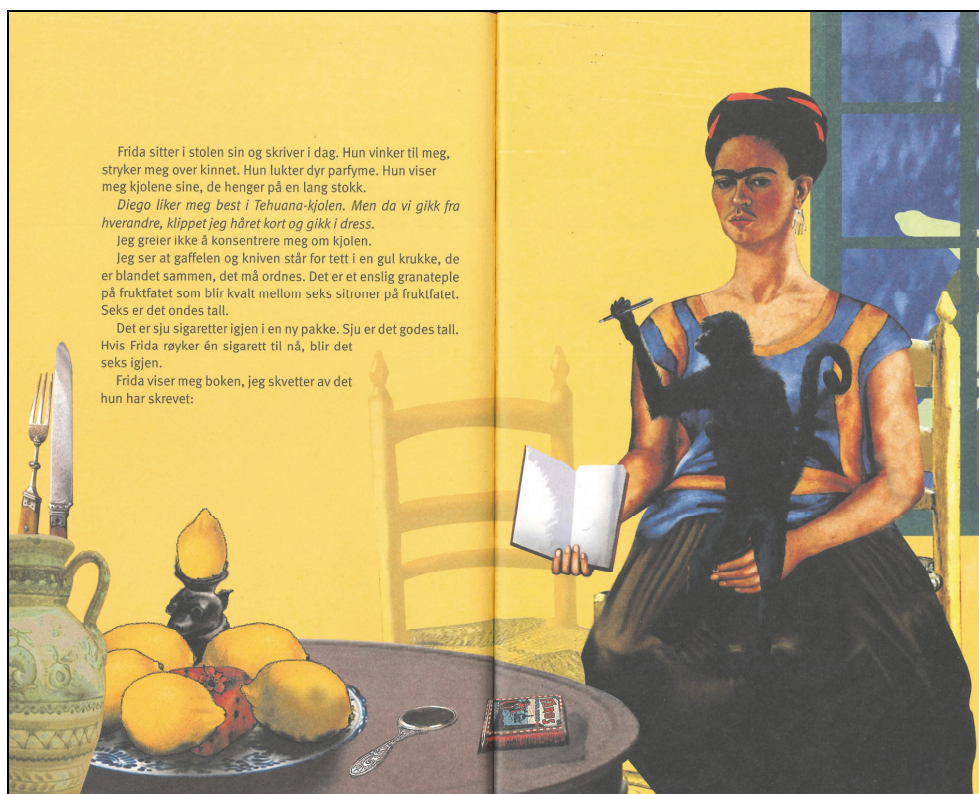
### ***Mellomstasjoner og nye møter i det blå huset***

Mellom besøka i Fridas hus opptrer Leonarda tre andre steder: først på sykehuset, så i hagen utenfor det blå huset og til sist hjemme hos familien. Korte glimt herfra blir små avstikkere fra bokas mest sentrale møtested. Besøket på sykehuset viser at Leonardas søster blir holdt i live ved hjelp av en pustemaskin, og denne kritiske situasjonen danner bakgrunnen for Leonardas andre møte med Frida. Da spør Frida direkte om Leonarda er redd for at søstera ikke skal bli frisk. Leonarda kjenner seg sårbar overfor Fridas gjennomtrengende blick, «[d]et er som om hun vet og forstår alt» (oppslag 11). Fridas likbleike ansikt og mørke blick fortetter den anspente stemninga, og en dekorert

hodeskalle plassert på sengeteppeet står fram som et dødssymbol. Leonarda blir redd og springer ut av rommet.

Det påfølgende tekstløse oppslaget, som viser Leonarda på vei ut døråpninga, blir en omvendt terskelscene, «the fear to step over the threshold» (Bakhtin 1981a, 248). Den lange skyggen som følger jenta, markerer en flukt fra Frida. I rommet Leonarda forlater, er det utstilt to malerier med et barns død som tema, *Pike med dødsmaske* (1938) og *Den døde Dimas* (1936).<sup>167</sup> Leonardas sorti betyr at hun vender ryggen ikke bare til Fridas blikk og ord, men også til det påtrengende og såre temaet de to kunstverka formidler.

### *Klimaks og katarsis*



Ill. 63: *Det hjertet husker*, oppslag 14.

<sup>167</sup> *Niña con mascara de muerte/Girl with Death Mask* og *El difuntito Dimas/The Diseased Dimas*

Leonardas tredje besøk rommer historiens vendepunkt, som skildres over fire oppslag. Et skifte av fargetoner er det første synlige tegn på ei forestående vending. Den tunge, blå bakgrunnsfargen i de foregående illustrasjonene er erstatta av en intens gul. Den nye fargetonen markerer et omslag fra en melankolsk til en lysere atmosfære. Tidligere i boka framstår Frida-karakteren i den hvite kjolen fra *De to Fridaer* (1940), mens hun i vendepunktscenene er kledd i den fargerike meksikanske klesdrakta fra samme maleri. Skiftet av klesdrakt bidrar derfor til å markere et vendepunkt i fortellinga (ill. 63).

Bevegelsen mot et klimaks er sentrert rundt fruktfatet og Leonardas stigende frykt for onde varsler: «Det er et enslig granateple på fruktfatet som blir kvalt mellom seks sitroner på fruktfatet. Seks er det ondes tall» (oppslag 14).

I neste oppslag formidler teksten at Frida forstår jentas tvangstanker: «*Du kan høre tingene hviske til deg, ikke sant? Gaffelen vil ikke være venner med kniven? Sitronen brenner seg inn i alt rundt seg, ødelegger?*» (oppslag 15) Det gjør et sterkt inntrykk på Leonarda at Frida ser ut til å vite hva hun tenker. Bildefølget til denne scenen ligger tett opp til *Selvportrett med ape* (1940).<sup>168</sup> Det mørke blikket til Frida og apen speiler Leonardas innestengte angst. Den fortetta stemninga understrekes ved at det røde sløyfebåndet snor seg rundt kunstnerens og apens hals, et klaustrofobisk trekk som også er tydelig i Kahlos eget selvportrett (Herrera 1991, 151).

Fortellinga klimaks inntrer når Frida plutselig skubber vekk alle de tretten tinga på bordet, inkludert fruktfatet (oppslag 16). Illustrasjonen skildrer hvordan gjenstandene sklir ned fra bordet og ender i fullt kaos. Også det røde båndet er løsna fra Fridas hals og flyter rundt den ødelagte fruktdekorasjonen.

Scenen reflekterer den dynamiske spenninga som fins i Kahlos egne stillebenmaleri, der statiske bilder av plante- og fruktdekorasjoner samspiller med «liv, farve, lys, lidenskap, erotik og energi» (Matute 2014, 50). Kahlos stilleben rommer motsetninger mellom ro og uro, det stabile og ustabile, død og liv. I boka setter Frida-karakteren sitt stilleben-motiv i bevegelse for å hjelpe Leonarda til å frigjøre seg fra skyldfølelse og angst for å kunne gi plass til nye tanker og nye blikk. Situasjonen er

---

<sup>168</sup> *Autorretrato con mono/Self-Portrait with Monkey*



«highly charged with emotion and value» for å bruke Bakhtins ord om hvordan et avgjørende møte kan utløse en eksistensiell krise (1981a, 248).

I den siste vendepunktscenen hviler Leonardas hode i Fridas fang (ill. 64). Frukttfatet er knust, sitronene ligger spredt utover gulvet og granateplet er revna i biter. Også noe i Leonarda revner: «Jeg kan ikke for det. Plutselig skjer det bare, jeg klarer ikke å stoppe den. Kroppen min begynner å gråte» (oppslag 17). Gråten blir en katarsis, ei frigjøring av innestengte følelser.



Ill. 64: *Det hjertet husker*, oppslag 17.

Scenens karakter av vendepunkt blir understreka ved at Fridas stemme blir hørbar for første gang: «– Det er ikke din feil, hvisker Frida hest. – Du er redd for at Eva skal dø, du elsker søsteren din. Du er levende. Det hjertet husker og vet er av og til sannere enn det hjernen tror» (oppslag 17). Det grafiske uttrykket gir tyngde til replikken. Mens alle bokas øvrige Frida-replikker står i kursiv for å understreke at kunstneren ikke har



nok krefter til å snakke, men må kommunisere ved hjelp av det hun skriver og tegner, skiller denne replikken seg ut ved at den nettopp ikke står i kursiv. Når Frida anstrenger seg ekstra for å kunne hviske fram noen ord, betyr det at dette er noe hun vil legge Leonarda ekstra på minne. Beskjeden Leonarda får om å ta vare på «det hjertet husker», altså kjærligheten til søstera, og ikke «det hjernen tror» om angst og skyld, peker mot bokas tittel. Denne kjernereplikken gir tittelen *Det hjertet husker* mer dybde og knytter den til bokas mest sentrale tema.

Leonarda som gråter i Fridas fang, signaliserer trøst og forløsning, det gjør også de visuelle kunstreferansene som er bygd inn. Her har adaptasjonen av *Selvportrett med løst hår* (1947) en nøkkelfunksjon.<sup>169</sup> Når Kramer monterer inn et utsnitt fra selvportrettet av Kahlo med løst hår, gir hun sløyfebåndmotivet en ny funksjon. Fridas røde sløyfebånd ligger fritt over Leonardas rygg før det glir videre mellom kunstnerens fingre. Slik konnoterer båndet forløsning, ikke klaustrofobiske bindinger, slik det gjør i referansen til portrettet av Frida og apen i det foregående oppslaget.

Forløsningsscenen går over i en forsoningsscene (oppslag 18). Den er lagt til Leonardas hjem, og vi får vite at Eva nå er død. Leonarda og familien greier gradvis å forsones seg med det som har hendt: «Etter to dager orker vi ikke gråte mer» (oppslag 18). I forgrunnen står et bord med oppskårne vannmeloner, en sitron og en mugge med limonade. Melonene adapterer Kahlos stilleben *Viva la Vida* (1953), det siste maleriet kunstneren fullførte, bare åtte dager før hun døde. På en av melonbitene har Kahlo skrevet inn det livsbejande mottoet «Viva la vida». Adaptasjonen av stillebenet understreker familiens ønske om å kunne se framover tross dødens realitet. Illustrasjonen viser dessuten et bilde av Leonardas mor som avdekker at hun venter et nytt barn. Bildet av den gravide kvinna forsterker dialogen med 'lenge leve livet'-mottoet i Kahlos maleri.

Sitronen som Kramer har plassert på bordet ved melonene, har en annen funksjon enn sitronmotivet har hatt tidligere i boka. Før har sitroner representert angst og vonde følelser, nå symboliserer motivet at Leonarda har gitt slipp på sin tunge skyldfølelse og forsont seg med at livet må gå videre.

---

<sup>169</sup> *Auto-retrato con el pelo suelto/Self-Portrait with Hair Loose*

### Galleriscenen: En polyfon sorti

Fortellinga om Leonarda avrundes med å skildre jenta i en ny rolle. Leonarda har to nye møter med Frida, først i kunstnerens hjem, og til sist i et kunstgalleri. I begge scenene trer jenta fram som tryggere og mer handlekraftig enn før. Leonarda finner ei løsnings på hvordan Frida, som er svært syk, skal kunne klare å være til stede på åpninga av ei stor utstilling av egne verk. Etter Leonardas forslag får Frida brakt den store senga si til galleriet og blir kjørt dit i en ambulanse. I det historien toner ut, er rollene snudd. Det er Leonarda som får være rådgiver for Frida. I likhet med Ekmans Jill-figur har Leonarda bevegde seg fra å være en betrakter til å bli en aktør.



Ill. 65: *Det hjertet husker*, oppslag 20.

En storslått galleriscene fyller bokas siste, tekstløse oppslag. Det historiske grunnlaget er vernissasjen for Kahlos separatutstilling i Mexico City i april 1953. Det var stor

usikkerhet om hvorvidt Kahlo selv kunne makte å delta, og publikum reagerte med ærbødighet da kunstneren på spektakulært vis ankom i en ambulanse med blinkende lys, sirener og en motorsykkleskorte. Hun blei ført inn i lokalet på bære og plassert i sin egen store seng sendt til galleriet i forveien (Herrera 1983, 406-407). I realiteten var det altså Kahlo selv som regisserte denne entréen, i *Det hjertet husker* er det Leonardas forslag.

Det overdådige sluttbildet viser en festkledd og smilende Frida i det hun hilser Leonarda velkommen til åpningsfesten (ill. 65). Jentas røde kjole er pryda med lysende gule sitroner og blå kolibrier, de er nå tegn på at de sorgtunge tankene hennes er transformert til fest og feiring. Leonarda har røde hårløyfer, ikke blå som tidligere, et fargeskifte som symboliserer hennes indre reise fra melankoli til glede.

Med galleriet som stedsramme blir fortellinga satt inn i en vid kulturell kontekst. Scenen er en mosaikk av kunstverk, artefakter og enkeltpersoner. Et utvalg av Kahlos verk henger på veggen i bakgrunnen, og ei frodig samling av prekolumbiske, religiøse og populærkulturelle gjenstander omgir Kahlos seng. Seks skjelett er å se rundt kunstneren, inkludert Judas-figuren på sengetaket. Lokalet er fylt av mennesker som feirer Kahlo, og Kramer har tatt seg store friheter med hensyn til å vise hvem som er til stede. Gjestene representerer dels Fridas familie- og bekjentskapskrets og dels historiske personer Kahlo var influert av, politiske ledere som Marx, Lenin og Stalin, meksikanske revolusjonshelter og kjente karakterer fra kunst og forskning, som Picasso og Einstein. De fleste portretta i vernissasjescenen er basert på fotografier, men noen er maleriadaptasjoner.<sup>170</sup> Vi øyner også portrett av bokas forfatter og illustratør, montert inn i bakre del av sluttbildet.<sup>171</sup> Den visuelle signaturen introduserer et metablikk på regien av gjesteoppbudet – og også på boka som heilhet. Det siste oppslaget viser hvordan Kramer skaper sitt eget visuelle uttrykk

---

<sup>170</sup> Bildet av kvinna som sitter på Fridas seng er basert på *Portrett av Lupe Marin (Retrato de Lupe Marin/Portrait of Lupe Marin)* (1938) av Diego Rivera. Portretta av Marx, Lenin og Stalin er utdrag fra Kahlos kosmologiske maleri *Moses* (1945). Dessuten inkorporerer sluttbildet flere element fra Kahlo-maleriet *Fire innbyggere i Mexico City (Cuatro habitantes de la Ciudad de México/Four Inhabitants of Mexico City)* (1938).

<sup>171</sup> Innslaget er et eksempel på en cameo-rolle, et uttrykk henta fra amerikansk film og teater som innebærer en kort oppreden der en kjent skuespiller eller regissøren spiller seg selv.

i dialog med Kahlos livshistorie og kunst, og i dialog med fortellinga om Leonarda og Kahlo.

*Det hjertet husker* i lys av andre bøker om Kahlo for barn og unge

Bøker om Kahlo for barn og unge fins i ulike sjangrer.<sup>172</sup> I biografier og fagbøker gjengis ofte fotografisk materiale og reproduksjoner, illustrasjoner som understreker fagtekstenes dokumentariske preg. I bildebøker får imidlertid den enkelte illustratørs tolkning og selvstendige formspråk stort spillerom, slik Kramers illustrasjoner i *Det hjertet husker* gjør. Bildebokmediet gir illustratørene mulighet for å visualisere ei spenning mellom fiksjon og fakta. Et eksempel er bildeboka *Me, Frida* (Novesky og Diaz 2010), der teksten bygger på biografisk informasjon om Diegos og Fridas opphold i San Fransisco i 1930/1931, mens illustrasjonenes eventyraktige «tusen og en natt»-stil gir fiktive signal.<sup>173</sup> Teksten i bildeboka *Frida* (Winter og Juan 2002) har en tradisjonell biografisk vinkling og forteller om utvalgte episoder fra Kahlos oppvekst og voksne liv, mens bokas tegninger har en til dels naivistisk og fabulerende stil.<sup>174</sup> *Frida et Diego. Au pays des squelettes* av Fabian Negrin (2011) framstiller Frida og Diego som barnekjærester, ikke som et voksent par, og konteksten for den fiktive fortellinga er lagt til feiringa av De dødes dag. Den visuelle framstillinga av Frida og Diego har et visst karikaturpreg. Negrin viser i et etterord til Mexicos mest kjente grafiker og karikaturtegnar, José Guadalope Posada (1851-1913), og Negrins karikaturstil synes delvis inspirert av Posada.<sup>175</sup> I alle de tre nevnte bildebøkene frigjør illustrasjonene seg fra den dokumentariske funksjonen som preger bildestoffet i

---

<sup>172</sup> Drøftinga i dette avsnittet er basert på nærlesninger av sju engelskspråklige barne- og ungdomsbøker om Kahlo: tre biografier (Sills 1989, Frazier 1992, Turner 1993), ei kunsthagbok (Sabbeth 2005), ei illustrert diktbok (Bernier-Grand 2007) og to bildebøker (Winter og Juan 2002, Novesky og Diaz 2010), og i tillegg ei franskspråklig bildebok, oversatt fra italiensk (Negrin 2011).

<sup>173</sup> Illustratør David Diaz fikk i 2011 utmerkelsen Pura Belpré Honor Book for *Me, Frida* og samme pris i 2010 for boka *Diego: Bigger than Life*. (Association for Library Service to Children, u.å.).

<sup>174</sup> I 2002 blei den spanskspråklige utgava av bildeboka *Frida* tildelt Américas Book Award for Children's and Young Adult Literature, Honorable Mentions (Consortion of Latin American Studies Program, CLASP. u.å.).

<sup>175</sup> Den italienske originaltittelen er *Frida e Diego. Una favola messicana* (2010). Negrins bildebøker er blitt oversatt fra italiensk til mange språk, blant anna til fransk, spansk, engelsk og koreansk, og han har vunnet flere illustratør- og bildebokpriser, blant anna Bologna Ragazzi Award for Non-Fiction i 2010 (Christensen, Samantha 2014).

tradisjonelle biografier og fagbøker om Kahlo. I *Det hjertet husker* utfordres imidlertid det tradisjonelle skillet mellom illustrasjoner og fotografier. Kramers digitale kollasjer befinner seg i skjæringspunktet mellom fagbøkers dokumentariske bildemateriale og bildebøkers friere visuelle framstilling.

Det er et gjennomgående trekk at bøkene for barn og unge ser Kahlos kunst i lys av hennes liv. De fleste framhever hvordan hun hadde en livsbejande holdning på tross av kamp med smerte og sykdom, og at hun fant trøst og styrke i å male. Ettersom *Det hjertet husker* vever biografiske element inn i den fiktive historien om Leonarda og Frida, framstilles Kahlo her i en mindre forutsigbar rolle enn i de fleste andre barnebøkene jeg har undersøkt. Med Leonarda som jeg-forteller, blir brokkene av biografisk stoff inkorporert i Leonardas opplevelse av og dialog med kunstneren. Det skaper et sideblikk på kunstnerskikkelsen som gjør boka interessant også for lesere som kjenner Kahlos kunst og livshistorie fra før.

#### 4.4 Bildebøker som adaptasjoner: Sammenfatning

Lesningene av dikt- og kunstbildebøkene som adaptasjoner har hatt som formål å undersøke hvordan bøkene både bevarer og omformer de litterære og visuelle kunstverka de adapterer. Bøkens aldersoverskridende karakter og deres danningspotensial har også vært et sentralt tema.

Drøftinga av adaptasjonsteorier i første del av kapittel 4 har vært et felles utgangspunkt for de seks bildebokanalysene. Jeg bygger i særlig grad på nyere teorier, der adaptasjoner blir vurdert som selvstendige verk i dialog med sine forelegg. I tillegg trekker jeg inn klassisk retorikk, som vektlegger hvordan et fortidig forråd av kulturuttrykk kan danne mønster for både kopiering og omforming. Ettersom primærmaterialet mitt er bildebøker, blir også intermedial teori inkorporert i adaptasjonsanalysene. Paratekstteori utgjør et anna felles grunnlag.

Teorigrunnlaget er supplert med innfallsvinkler som er spesifikke for hver av de to hovedgruppene av bildebøker. Lesningene av diktbildebøker involverer spørsmål om hva som særpreger dikt for barn og hvilke lese måter illustrerte dikt fordrer, mens lesningene av kunstbildebøkene har et særlig blikk på visuell form og dialogen med kunsthistoriske verk og stilretninger.

Felles for diktbildebøkene er at de formidler dikt av kjente norske forfattere som alle skreiv mest for voksne og som hadde sitt hovedvirke i siste halvdel av 1900-tallet. Den opprinnelige ordlyden er beholdt, det er tekstenes overføring til bildebokmediets intermediale estetikk som gjør at de tre diktsamlingene kan kalles adaptasjoner.

Analysene viser at bøkenees paratekster, i særlig grad ytterpermene, spiller en viktig rolle for måten dikta blir adaptert til et barnepublikum på. Kombinasjonen av boktittel, illustrasjoner, baksidetekst og grafisk formgivning appellerer tydelig til barneleseren, men også til voksne som skal formidle bøkene til barn eller til voksne som er interessert i å lese dikt de kjenner fra før i en ny kontekst. Permdesignet blir en viktig inngangsportale og fanger inn visse stemninger eller modi som er karakteristisk for hver enkelt bok. I *Eg sette brillene på min katt* anslår katt og mus-motivet en leiken tone, i *Når tussalusi kviskrar* skaper dunkle farger og tussalus-motivet ei mystisk stemning som også innbyr til ei spørrende holdning, mens de karikerte dyrefigurene på forsida av *Gåsa, katten og hanen* signaliserer en humoristisk og uhøytidelig stil, et anslag som peker fram mot den karnevaleske stilen ellers i boka. Forsidebilda og baksidetekstene understreker dessuten dyremotivets sentrale rolle i de tre bøkene.

Et sentralt funn er at selv om dikta beholder sin ordlyd, får de likevel nye egenskaper gjennom adaptasjonen til et bildebokmedium. Ved å lese dikt og illustrasjoner i samspill kommer det fram sider som gir rom for andre lese- og tolkninger enn tilfellet er når dikta blir lest uten illustrasjoner. Ikke minst åpner bildebøkene for å inkludere barneleseren. I flere tilfeller bringer illustrasjonene inn barneskikkelser som identifikasjonsfigurer. Visuelle framstillinger av dyremotiv, steder og miljø har en anskueliggjørende oppgave, men samtidig kan illustrasjonene formidle fabulerende eller spørrende element. Belsviks linosnitt med grovskårne konturer har gjenklang i barns tegnemåter og formingsaktiviteter, og Wikens tegneserieaktige karikaturer formidler en karnevalesk humor som kan appellere til barns leik med overdrivelser, parodier og omsnudde roller.

Ved å bruke termen diktbildebok signaliserer jeg at spesifikke trekk ved bildebokmediet har betydning for måten vi erfarer enkelt dikt på og for hvordan vi erfarer diktsamlingene i sin heilhet. Et av spørsmåla jeg har søkt svar på, er i hvilken

grad og på hvilke måter illustrasjoner, layout og grafisk formgivning skaper visuelle former for rim, rytme og poetisk bildespråk. Analysene inneholder flere eksempler på illustrasjoner som skaper et mønster av repetisjoner og kontraster i dialog med lignende poetiske virkemidler i dikta. I andre tilfeller tar illustrasjonene utgangspunkt i diktas metaforikk og 'oversetter' dem til visuelle bilder eller skaper nye poetiske bilder. Analysene viser hvordan poetiske virkemidler i det visuelle formspråket dels kan understreke og dels supplere og utvide det poetiske språket i teksten. Å møte dikta i en bildebokkontekst vil dermed kunne gi leserne mulighet til å oppleve poesi gjennom både verbale og visuelle uttrykksmåter. Illustrasjonene kan også forsterke narrative trekk i dikta eller skape nye visuelle narrativer. Når dikt blir formidla gjennom et bildebokmedium, vil det visuelle formspråket kunne ha både en poetisk og en narrativ funksjon.

I analysene av kunstbildebøkene har jeg i særlig grad undersøkt hvordan illustrasjoner og bokdesign kan skjerpe lesernes oppmerksomhet for visuell form. Ekmans luftige strektegninger, Hallerakers humoristiske karikaturer og Kramers lydhøre dialog med Kahlos stil og motivkrets viser noe av bredden i måten å adaptere andres visuelle verk på. Som Bakhtin skriver, har gjenskapinger av kunst et potensial til å kunne utdype og utvide vår estetiske forståelse (Bakhtin 1981b, 422). Analysene mine viser at leserne utfordres til å reflektere over hvordan kunsthistoriske verk får nye funksjoner i en bildebokkontekst.

Ekman og Halleraker nevner ikke eksplisitt hvilke kunstverk de siterer, men jeg har argumentert for at også deres gjenskapinger kan kalles adaptasjoner. At fortellingene utspiller seg på steder der kunst blir utstilt eller produsert, tydeliggjør for leserne at illustrasjonene er i dialog med andres kunst. Trass i at ikke alle lesere vil kjenne de adapterte verka, minner stedsrammer som museum, gallerier, kunstsamlinger og atelier leserne om at dette er steder hvor man kan se, erfare eller skape kunst. I sin tur blir de tre bøkene egne utstillingsrom som leserne kan vandre omkring i og gjøre sine erfaringer med.

Fokuset på visuell form betyr ikke at teksten er underordna illustrasjonene. Tekstene viser vei til illustrasjonene og omvendt. Gjennom å følge hovedpersonenes vandring, framstilt i ord og bilder, tar leserne del i deres veivalg både i konkret og i

overført betydning. Dette kommer fram gjennom analysene av hvordan kronotopene veien, møtet og terskelen trer fram i tekst og bilder. Kunstreisene får en dybde som aktualiserer eksistensielle og til dels ideologiske spørsmål. Slik bringer bøkene kunsten inn i menneskers liv og virke og synliggjør hvordan estetiske erfaringer kan få betydning for personlig utvikling. I et leserperspektiv kan historiene ha en danningsfunksjon ved å skape grunnlag for innlevelse i de valgsituasjonene hovedkarakterene står overfor og den utviklinga de gjennomgår. Denne form for danningsprosess bygger på tanker om lesning av fiksjon som et middel til å utvikle og potensielt forandre holdninger og oppfatninger hos barn og unge. I hvilken grad en slik danningsprosess blir realisert, er avhengig av hvordan den enkelte leser erfarer bøkene. Danning blir til i møtet mellom verk og mottaker. Mitt anliggende har vært å vurdere potensialet for estetisk danning ved å undersøke hvordan kunstbildebøkene visuelle og litterære estetikk veves inn i historier om menneskers møter med bildekunsten.



## Kapittel 5 Konklusjon

I denne avhandlinga har jeg undersøkt hvordan bildebokmediet fungerer som kontekst for å gjenscape og formidle dikt og bildekunstverk til nye lesergrupper på tvers av generasjoner. Ved å bruke både diktbildebøker og kunstbildebøker som materiale, har jeg kunnet undersøke likheter og forskjeller i gjenskapingsprosessene alt etter om det er litterære eller visuelle kunstverk som er forelegget. Jeg har analysert det intermediale samspillet mellom tekst og illustrasjoner og dessuten undersøkt den rollen format, bokdesign, layout og grafisk formgivning har for bøkens estetiske form og funksjon. Min forståelse av intermedial estetikk inkluderer altså fysiske og materielle egenskaper ved bildebokmediet.

Bøkens aldersoverskridende karakter er blitt drøfta i lys av begrepet crossover-litteratur. Det er bøkens potensial for å nå ulike aldersgrupper jeg har undersøkt, ikke reelle leseres respons. Mottakerperspektivet har vært en integrert del av analysene og er fundert i estetisk og retorisk tenkning som legger vekt på verkets virkning og hvordan verket åpner for mottakernes medskapende erfaring. Resepsjonsspørsmålet berører ikke bare bøkens leserhenvendelser, det står også sentralt i analysene av hvordan bildebokskaperne har fortolka og gjenskapt andres kunstverk og gitt dem en ny funksjon. Produksjon og resepsjon, det å skape og det å motta, henger sammen, og i analysene bygger jeg på teorier som framhever denne sammenhengen, som Deweys og Gadamer's tenkning om estetisk erfaring, retorisk orientert kunstfagdidaktikk og nyere adaptasjonsteorier.

Med utgangspunkt i begrepet estetisk danning har jeg pekt på bøkens muligheter til å kunne utvikle og utvide lesernes tekst- og bilderepertoar, skape erfaringer med ulike litterære og visuelle uttrykksformer og stimulere til refleksjoner over egne og andres livserfaringer. Jeg knytter altså begrepet estetisk danning til uttrykksmåter og form, så vel som til innhold.

Analysene er samla i to hovedkapitler med hver sine innfallsvinkler. I kapittel 3 har jeg lest bøkene som ekfraser, i kapittel 4 som adaptasjoner. Denne måten å strukturere analysene på viser hvordan valg av teoretiske innfallsvinkler har

konsekvenser for lesemåter og funn. I begge kapitla bruker jeg nærlesinger av tekst og bilder som grunnleggende lesemetode, men hva jeg ser etter, og hvordan jeg tolker det jeg finner, er influert av de teoretiske tilnærmingene. Det betyr likevel ikke at jeg vurderer ekfrase- og adaptasjonsteorier som svært ulike fagfelt. Analysene er ikke eklektisk motivert, men heller innretta mot det jeg i avhandlingas innledningskapittel kaller et kaleidoskopisk perspektiv. På flere måter vil ekfrase og adaptasjon som tilnærminger tangere eller overlape hverandre, men også tilby ulike blikkpunkt på det samme materialet.

## 5.1 Ekfraselesninger

Å lese bildebøker i lys av ekfraseteori er et nyskapende grep. Svært få bildebokstudier har brukt denne innfallsvinkelen. De eksempla jeg har funnet, tar utgangspunkt i den vanligste forståelsen av ekfrasen, nemlig beskrivelser av visuelle kunstverk. I lesningene av kunstbildebøkene benytter også jeg meg av denne definisjonen. Ettersom disse bøkene omhandler og beskriver møter med kunstgjenstander, samsvarer bøkens tema og stedsrammer med den nevnte definisjonen. Imidlertid inneholder ikke diktbildebøkene denne typen kunsttematikk, og som jeg gjør nærmere greie for i kapittel 3, bygger lesningene av illustrerte dikt på en retorisk forståelse av ekfrasen, som favner mye videre enn kunstverkbeskrivelsen. Antikkens retoriske ekfrasetenkning var ikke avgrensa til beskrivelser av visuelle kunstverk eller gjenstander. Her ble ekfrasen forstått som et middel til å levendegjøre et innhold slik at tilhørerne kan se det som beskrives for sitt indre blikk. I nyere forskning fins det eksempler på studier som redefinerer ekfrasebegrepet i lys av den retoriske tradisjonen, og mine ekfraselesninger er inspirert av disse.

De toneangivende moderne ekfrasedefinisjonene har derimot poengtert at ekfrasen er et verbalt medium som representerer et visuelt medium. Ekfrasen blir dermed forstått som ord *om* bilder, og ikke som beskrivelser ved hjelp av ord *og* bilder, ei oppfatning som ekskluderer bildebøker og andre intermediale uttrykksformer. I avhandlinga har jeg argumentert for at også intermediale uttrykk kan være ekfraser, og jeg har vist til studier av filmekfraser og digitale ekfraser som argumenterer for det samme. Mitt bidrag har vært å bringe ekfrasen inn i

bildebokforskninga gjennom ekfraseteoretiske refleksjoner og ved å prøve ut lesninger av bildebokmaterialet mitt som ekfraser.

Analysene av de tre diktbildebøkene er som vist i kapittel 3.2, strukturert med utgangspunkt i tre hovedgrupper retoriske ekfrasesmidler: a) en *topologisk*, hvor jeg sammenligner forrådet av emner i den retoriske ekfrasen med emner og motiv i utvalgte dikt, b) en *topografisk*, der jeg undersøker stedsbeskrivelser som et ekfrastisk grep, og c) en *figurlig*, som undersøker hvordan ekfrasen blir realisert gjennom bildemessige aspekt i tekst, illustrasjoner og grafisk formgiving. Undersøkelsen av hvordan ulike topoi, topografier og figurlige trekk markerer seg i dikt, bilder og grafisk formgiving, tydeliggjør diktbildebøkernes flersanselige appell. Lesningene viser at når illustrasjoner og andre visuelle virkemidler tolker og levendegjør motiv, steder og bildespråk i dikta, påvirkes ikke bare lesernes synssans, men også hørsel, smak, lukt og taktile erfaringer. At ord og bilder aktiverer sanselige erfaringer, utelukker imidlertid ikke at de også stimulerer til refleksjoner. Som poengtert i kapittel 1, definerer jeg med støtte i Deweys og Gadammers kunstfilosofi estetiske erfaringer som en prosess som integrerer det å forstå og det å sanse et verk. Ekfraselesningene viser med stor tydelighet at det flersanselige erfaringsrommet som oppstår i møtet mellom dikt og illustrasjoner, også kan spore til refleksjoner over innhold og form.

Ved å bruke retoriske ekfrasesmidler som inngang til lesningene, trer også performative trekk fram. Ekfraselæren betoner verdien av å visualisere et innhold gjennom sceniske framstillingsmåter. I diktbildebøkene kommer motiv, steder, situasjoner og bildespråk *til syne* på måter som gir samspillet mellom dikt, illustrasjoner og grafisk design en scenisk karakter, ikke ulikt ekfraselærens påpekning av denne funksjonen.

Ettersom den retoriske ekfrasen har et kommunikativt siktemål, berører ekfraselesningene også spørsmålet om hvordan bildebøkene skaper dialog med potensielle lesere. Analysene viser at bildebøkene legger til rette for at barn og voksne i fellesskap kan utforske hvordan dikt og bilder taler til tanker og sanser. Dette er hypoteser jeg finner støtte for gjennom å bruke den retoriske ekfrasen som tilnærming.

I lesningene av kunstbildebøkene har jeg kombinert aspekt fra den retoriske og den kunstorienterte ekfrasetradisjonen. Bøkernes beskrivelser og gjenskapinger av

visuell kunst kan defineres som kunstverkefraser, og fortellingene om hovedpersonenes møter med kunstverk eller kunstnere forsterker bøkene karakter av kunstverkefrase. Det som skiller dem fra tradisjonelle litterære ekfraser, er at kunsttematikken blir formidla gjennom både ord og bilder. Etter mitt syn bør den intermediale tenkninga som er nedfelt i ekfraseteorien, ikke avgrenses til bare å omfatte verbal representasjon av visuell representasjon, men utvides til å inkludere andre former for intermedialitet. Mine lesninger har hatt som mål å vise hvilken relevans kunstbildebøker kan ha for kunstverkefrasen.

Jeg har også vist hvordan moment fra den retoriske ekfrasen kan være relevant å bruke i analyser av kunstverkefraser. Som i ekfraseslesningene av diktbildebøkene, har jeg anvendt begrepa topos og topografi som innganger. Varianter av toposet kunststilling og toposet kunstverksted er viktige stedsrammer i de tre kunstbildebøkene, og det er topoi som ofte forekommer i kunstverkefraser. Tekst og bilder inviterer også leserne til å følge hovedpersonenes inn i ulike kunstrom, og slik får bøkene en topografisk funksjon. Bøkene skaper et topografisk mønster eller et arkitektonisk landskap som anskueliggjør hovedpersonenes vandringar. En topografisk lesemaåte skaper dermed kontakt med et velkjent tema i ekfraselitteraturen, nemlig gallerivandringa.

Den siste innfallsvinkelen til ekfrasen dreier seg om hvordan tekstene viser vei til bilda. Her har jeg fokusert på samtalens funksjon. I alle de tre bøkene står samtalen sentralt, enten i form av samtaler med kunstverk, samtaler med kunstneren, eller ved at det levende kunstverket selv snakker. Analysene viser hvordan ulike samtalsituasjoner bidrar til å framheve temaet visuell kunst både i tekst og bilder. Samtaler om eller med kunstverk er et virkemiddel som er hyppig brukt i ekfraselitteraturen, og det understreker igjen kunstbildebøkene relasjon til kunstverkefrasen.

Også blikket er viktig i de tre bøkene. I tekstene kommer dette fram gjennom situasjoner der det å se og bli sett er sentrale element, noe som i sin tur gir illustrasjonene rom for å visualisere både betrakteren og det som blir beskuet, som ofte vil være kunstverket. Mange ekfrasetekster handler om forholdet mellom betrakter og

kunstverk, og kunstbildebøkene fokus på denne situasjonen aktualiserer dermed nok et velkjent emne i ekfraselitteraturen.

I to av bøkene er hovedkarakterene et barn, og de ekfrastiske skildringene blir formidla gjennom et barns blikk og stemme. Jill og Leonarda har rollen som identifikasjonsfigurer, og barneleseren blir invitert til å være med inn i deres erfaringsverden og møta de får med kunst og kunstnere. Freddy er en voksen mann, men som analysene viser, vil boka gjennom morsomme karikaturer av personer, kunstverk og kunsthierarkier, kunne kommunisere godt med lesere på tvers av generasjoner. Lesningene av bildebøkene i et ekfraseperspektiv gir grunnlag for å si at kunstverkekfraser for barn og unge, som disse bøkene er eksempler på, også kan gi voksne lesere nye innsikter og estetiske erfaringer.

## 5.2 Adaptasjonslesninger

I ekfraselesningene har jeg gjort visse nedslag i bøkene for å eksemplifisere hvordan ulike kategorier av ekfrasemidler kommer til uttrykk. I adaptasjonskapitlet har jeg valgt en annen struktur. Der har jeg analysert hver bok for seg for å kunne undersøke hvordan bøkene som heilskap adapterer tidligere verk. Slik får særtrekk ved hver enkelt bok en større plass enn i ekfraselesningene.

Adaptasjonsanalysene bygger på retorisk teori om forholdet mellom kopi og original. Det retoriske *mimesis*-idealet blei i klassisk tradisjon ikke forstått som passiv kopiering, men som en praksis med rom for både å sitere og omforme kanoniske verk. Tenkinga har relevans for nyere adaptasjonsteori og blir integrert i mine analyser. Ved å anvende element fra klassisk retorikk både i ekfrase- og adaptasjonsanalysene, fungerer det retoriske perspektivet som et bindeledd mellom avhandlingens to analysekapitler.

Som nyere forskning formidler, kan adaptasjon omfatte mange ulike former for transformasjoner, som skifte av medium, kunstart, sjanger og kontekst eller innebære at et verk blir refortolka og transformert med nye ideologiske, kulturelle eller historiske blikkpunkt. Et viktig poeng er at adaptasjoner har en selvstendig verdi og ikke blir sett som mindreverdige eller sekundære sammenligna med verka som blir adaptert. Dette er synspunkt som har hatt stor betydning for mine adaptasjonsanalyser.

Det er bildebøkene, ikke de adapterte verka, som er hovedmaterialet mitt. Dessuten har den vide forståelsen av begrepet adaptasjon gitt meg mulighet til å utforske adaptasjonsformer som ikke har fått stor oppmerksomhet, verken i adaptasjonsfeltet generelt eller mer spesifikt innenfor barnelitteratur- og bildebokforskninga. Innenfor alle disse forskningsfeltene er det adaptasjoner av narrative verk som har vært flittigst studert. Mine studier av adapterte dikt og kunsthistoriske verk tilfører derfor ny kunnskap og nye perspektiv i adaptasjonsforskninga.

Paratekstanalyser inngår i lesningene av alle de seks bildebøkene, og det er et sentralt funn at bøkene inngangs- og utgangsparti spiller en viktig rolle for adaptasjonsprosessene. Når litterære og visuelle verk som tidligere i hovedsak har vært retta mot voksne, blir overført til aldersoverskridende bildebøker, har utforminga av paratekstene mye å si for leserhenvendelsene. Analysene understreker også paratekstenes viktige rolle i bildebokmediets estetikk.

Med diktbildebøker som materiale bidrar avhandlinga med ny kunnskap i barnepoesiforskninga, ikke minst gjennom å studere illustrerte dikt, som det er forska svært lite på, nasjonalt og internasjonalt. Analysene har undersøkt hvordan illustrerte dikt fordrer andre lese måter enn det lesninger av dikt uten illustrasjoner gjør.

I kunstbildebøkene blir malerier og skulpturer adaptert gjennom tekst og illustrasjoner. At fortellingenes handling i hovedsak foregår i ulike utstillingsrom for kunst, har vært avgjørende for betegnelsen av de visuelle referansene som adaptasjoner, og ikke som mer flyktige allusjoner. I mitt materiale blir temaet kunst tydelig markert gjennom fortellingenes stedsrammer og handling. På den bakgrunn har jeg kunnet studere bøkene dialoger med kunsthistoriske verk og kunstsamlinger som adaptasjoner med mer omfattende gjenskapinger enn det allusjoner representerer.

Bildebøkene integrerer kunstreferansene i fortellinger, mens illustrasjonene integrerer dem i et nytt visuelt formspråk. De tre illustratørene anvender ulike teknikker og har sine særpreg i stilvalg og fargebruk. Materialet har derfor gitt grunnlag for å undersøke hvordan illustratørens egne formvalg har betydning for gjenskapingsprosessene. Analysene viser at illustrasjonene samvirker tett med teksten på hvert enkelt oppslag og i fortellingene som heilhet. I alle tre fortellingene veves temaet kunst sammen med verdivalg og eksistensielle spørsmål, og

måten dette blir formidla på gjennom tekst og bilder, blir ekstra tydelig når fortellingene blir lest i lys av Bakhtins kronotopbetegnelser veien, møtet og terskelen. Slik viser avhandlinga hvordan kronotopenkning kan ha relevans for analyser av kunstbildebøker.

### 5.3 Veier videre

Avhandlingas utvalg av bildebøker representerer sjangrer og emner som har et stort potensial for videre forskning. Som nevnt fins det svært få studier om diktbildebøker. Det gis ut stadig flere illustrerte diktbøker som er karakterisert ved et tett samspill mellom dikt og bilder og som dermed kan kalles bildebøker. Det er derfor et økende behov for forskning som undersøker hvilke mediespesifikke fellestrekk det er mellom diktbildebøker og narrative bildebøker og hvilke sjangermessige forskjeller som avtegner seg. I hvilken grad krever diktbildebøker andre metoder enn de som er utvikla for å analysere narrative bildebøker?

Det er også behov for mer kunnskap om hvilke lesemåter dikt med illustrasjoner krever til forskjell fra dikt uten illustrasjoner. Et av spørsmåla jeg har undersøkt, er hvordan lyriske virkemidler som rim, rytme og bildespråk kan uttrykkes visuelt. Jeg peker på eksempler der illustrasjonene 'oversetter' diktets rim og rytme til visuelle former for rim og rytme. I andre tilfeller viser jeg eksempler på visuelle fortolkninger av diktets bildespråk og eksempler på at illustrasjonene skaper nye metaforer, similer eller besjelingar med utgangspunkt i motiv eller skildringer i dikta. Mine lesningar må på dette området betraktes som innspill til en form for lyrikkforskning som til nå har fått svært liten oppmerksomhet, men som har et stort utviklingspotensial.

I lesningene av diktbildebøkene ser jeg til en viss grad diktutvalget og tekstenes møter med illustrasjoner i lys av de respektive forfatterskapa dikta tilhører. Med færre bildebøker som materiale ville det vært mulig å legge større vekt på de enkelte forfatterskapa. Et aktuelt spørsmål kunne være i hvilken grad bildebøkene diktutvalg er eksempler på at det fins barnelitterære trekk også i øvrige tekster av de enkelte forfatterne, som jo ellers skreiv mest for voksne. Barnepoesien til Halldis Moren Vesaas er lite utforska. Hennes rolle som medredaktør av nynorskutgavene for Egners leseverk er i noen grad omtalt, men tekstene hun skreiv for Egners og andres leseverk

er lite studert. Det samme gjelder Tarjei Vesaas' lesebokdikt. Hauges alfabetdikt og de to øvrige bildebøkene med forfatterens dikt har ikke fått særlig oppmerksomhet i Hauge-forskninga, og mer kan gjøres her. Det kan for eksempel være interessant å studere i hvilken grad bildebøkene med Hauge-dikt signaliserer at også andre av hans tekster kan romme et barneperspektiv eller inneholde motiv og skrivemåter som gjør at de kan adapteres som barnepoesi. Samme type spørsmål kan knyttes til forfatterskapa til Moren Vesaas, Vesaas og Sande.

Illustratørorienterte studier er en annen innfallsvinkel. Belsvik har lang erfaring i å illustrere dikt, og hennes diktillustrasjoner kunne være gjenstand for mer omfattende studier. Å studere hvordan hun skaper bilder til ulike typer dikt, kan gi verdifull innsikt i hvordan en illustratør arbeider for å skape visuell poesi i samspill med poetiske tekster. Karikaturpreget og den karnevaleske stilen i Wikens illustrasjoner kunne være utgangspunkt for å studere andre diktillustrasjoner med samme visuelle stilgrep. Hvilke dikt inviterer til visuell lek med karikaturen og karnevalesken? Hvor utbredt er visuell humor i illustrert barnepoesi? Hvilke karakteristiske fellestrekk fins i denne typen diktillustrasjoner?

Resepsjonsstudier som undersøker barns respons på dikt er mangelvare. Arbeidet med dikt materialet i denne avhandlinga har gjort meg nysgjerrig på hvordan dikt bildebøkene ville egne seg som utgangspunkt for studier av litterære samtaler med barn. Selv om man ikke kan generalisere ut fra hvordan ei mindre gruppe barn responderer, vil kunnskap om barns erfaringer med illustrerte dikt kunne gi verdifull innsikt i måter å formidle dikt på og i hvordan barn forstår, tolker og erfarer poetiske uttryksmåter i tekst og bilder.

Hvordan dyr blir brukt som motiv i illustrerte dikt, er også et spørsmål som åpner for mer forskning, ikke minst i lys av økokritisk tenkning, som er opptatt av hvordan litteraturen framstiller forholdet mellom natur og mennesker. Signaliserer de verbale og visuelle framstillingene at dyr har en egenverdi? Hvilke analogier skaper dikt og bilder mellom mennesker og dyr eller mer spesifikt mellom barn og dyr? Er antropomorfe trekk i dyreskildringer en måte å fortolke dyrs liv og livsbetingelser på, eller blir besjeler av dyr brukt som bilde på menneskelige følelser eller erfaringer? Hvordan blir dyrs zoologiske trekk skildra i dikt og bilder og hvordan kan poesi gi



innsikt i artsspesifikke egenskaper hos dyr? Dette er spørsmål som kan undersøkes grundigere i det store antall dikt om dyr som fins, ikke bare i barnepoesien, men også i dikt for voksne.

Visuell form er et sentralt tema i avhandlinga. Det gjenspeiler seg særlig i analysene av kunstbildebøkene, hvor jeg undersøker hvordan visuelle lån blir integrert i illustratørenes eget formspråk. Ekman og Halleraker gjenskaper verk av flere ulike kunstnere, og det blir da mulig å studere hvordan bøkene adapterer verk som til sammen representerer ulike stilarter. Med et større korpus kunne denne typen kunstbildebøker invitere til å sammenligne hvordan ulike illustratører gjenskaper verk av samme kunstner, for eksempel ulike bildebokgjenskapinger av Munch- eller Picasso-malerier.

I mitt materiale skiller boka om Kahlo seg ut ved å ha fokus på en enkelt kunstner. Det er derfor mulig å sammenligne Sortland og Kramers fortelling i ord og bilder med andre barnebøker om Kahlos liv og kunst, som det er mange av på det internasjonale bokmarkedet. I et delkapittel har jeg presentert et utvalg bøker som kunne egne seg for en grundigere komparativ undersøkelse.

Kunstdialoger i bildebøker er et emne med potensial for videre utforskning. I det nordiske og internasjonale markedet fins mange bildebøker som kunne egne seg for slike studier. Mitt utvalg kunne være utgangspunkt for å studere kunstdialoger i flere verk av de samme bildebokskaperne. Ekman's bruk av kunstreferanser har fått nasjonal og internasjonal oppmerksomhet i bildebokforskning, men hennes store produksjon gir grunnlag for flere studier. Også mange av Kramers illustrasjoner inneholder kunstdialoger som kan sammenlignes og studeres nærmere. Hallerakers karikaturstil kan jamføres med kunstparodier i andres bildebøker. Og ikke minst kan Sortlands mange kunstfortellinger for barn og unge studeres nærmere.

Resepsjonsstudier av bildebøker der visuell kunst blir tematisert, kan skape grunnlag for å vite mer om barns måte å lese ord og bilder på. Hvilke kunstreferanser vil barn legge merke til? Hva tenker de om visuell form i bøkene? Hvordan oppleves fortellinger der karakterenes møter med kunst eller kunstnere involverer eksistensielle spørsmål eller krevende valgsituasjoner? I studier som undersøker leseresponser av litterære tekster, er det vanligvis barn eller ungdommer som er respondenter. Med

tanke på studier av aldersoverskridende bøker, vil det også være interessant å undersøke hvordan både barn og voksne forstår og erfarer de samme bøkene, eller hvordan barn og voksne utforsker bøkene i fellesskap.

Også måten jeg anvender ekfrase- og adaptasjonsteorier på, inviterer til mer forskning. Det gjelder i særlig grad ekfraselesninger, som er svært lite utforska i bildeboksammenheng. Slik jeg ser det, kan ekfraselesninger av bildebøker bidra til å videreutvikle bildebokfeltets forankring i estetisk og intermedial tenkning, både av historisk og nyere art.

Det er også behov for flere adaptasjonsstudier om dikt i møte med illustrasjoner og om bildekunst i møte med tekst og illustrasjoner. Slike studier kan bidra til å øke kunnskapen om bildebokmediets mangfold og bildebøkers estetiske dannelsingspotensial.

Ekfrase- og adaptasjonsanalysene i denne avhandlingen har vist hvordan litterære og visuelle kunstverk kan få nye estetiske funksjoner og nå nye mottakere ved å bli gjenskapt i et bildebokmedium. Et fundament har vært estetisk tenkning som ser kunstverk som foranderlige fenomen som skapes på nytt i møte med nye tider, nye kontekster og nye mottakere. Bildebokmaterialet aktualiserer ei tenkning der kunstverk ikke blir forstått som statiske produkt, men som kulturelle prosesser.

## Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2002. *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*. Oslo: Samlaget.
- Andersen, Hadle Oftedal. 2014. «Menneskets metamorfose. Tarjei Vesaas' dikt i Thorbjørn Egners lesebøker». I *Norsklæreren. Tidsskrift for språk, litteratur og didaktikk*, 3: 40-47.
- Andersen, Merete Morken og Hilde Kramer. 2007. *Gode grisen Gattes lille gråtebok*. Oslo: Gyldendal.
- Andersen, Øivind. 1995. *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arizpe, Evelyn og Morag Styles. 2016. *Children Reading Picturebooks. Interpreting visual texts*. London og New York: Routledge.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe og Hilde Kramer. 1991. *Østenfor sol og vestenfor måne*. Oslo: Cappelen.
- Association for Library Service to Children, ALSC. u.å. «The Pura Belpré Award winners, 1996-present». Lest 07.04. 2018.  
<http://www.ala.org/alsc/awardsgrants/bookmedia/belpremedal/belprepast>
- Bakhtin, Mikhail M. 2017. *Latterens historie. François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oversatt av Geir Pollen. Oslo: Vidarforlaget.
- Bakhtin, Mikhail M. 1981a. «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel». Oversatt av Caryl Emerson og Michael Holquist. I *The Dialogic Imagination. Four Essays*, redigert av Michael Holquist, 84-258. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 1981b. «Discourse in the Novel». Oversatt av Caryl Emerson og Michael Holquist. I *The Dialogic Imagination. Four Essays*, redigert av Michael Holquist, 259-422. Austin: University of Texas Press.
- Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland. 1980. «Billedets retorikk». Oversatt av Jørgen Mønster Pedersen. I *Visuel kommunikasjon 1-2*, redigert av Peter Larsen og Bent Fausing, 42-57. København: Forlaget Medusa.
- Barthes, Roland. 1994. «Bildets retorikk». I *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, oversatt og redigert av Knut Stene-Johansen, 26-42. Oslo: Pax.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 2008. «Fra 'Aesthetica' (1750)». Oversatt av Arnfinn Bø-Rygg. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 11-16. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beckett, Sandra L. 1999. «Introduction». I *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, redigert av Sandra L. Beckett, xi-xx. New York og London: Garland Publishing.
- Beckett, Sandra L. 2009. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York og London: Routledge.
- Beckett, Sandra L. 2010. «Artistic Allusions in Picturebooks». I *New Directions in Picturebook Research*, redigert av Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer og Cecilia Silva-Días, 83-98. New York og London: Routledge.
- Beckett, Sandra L. 2012. *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York og London: Routledge.

- Belsvik, Inger Lise. 2001. «Hvis jeg skulle si noe om det å illustrere dikt for barn». I *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker*, redigert av Nina Goga og Ingeborg Mjør, 74-84. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen.
- Belsvik, Inger Lise. 2010. *Spring hesten, spring*. Oslo: Samlaget.
- Belsvik, Inger Lise. u.å. «Inger Lise Belsvik. Illustratør, grafiker, tegner og forfatter». [Blogg]. Lest 15.06. 2018. <http://www.ingerlisebelsvik.no/content-area-with-right-sidebar/>
- Benjamin, Walter. 2014a. «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet». Oversatt av Arild Linneberg. I *Walter Benjamin. Skrifter i utvalg I*, redigert av Arild Linneberg, 251-284. Oslo: Vidarforlaget/De norske bokklubbene.
- Benjamin, Walter. 2014b. «Oversetterens oppgave». Oversatt av Frode Helmich Pedersen. I *Walter Benjamin. Skrifter i utvalg II*, redigert av Arild Linneberg, 259-272. Oslo: Vidarforlaget/De norske bokklubbene.
- Beskow, Elsa. 1987. *Puttes eventyr i blåbærskogen*. Oversatt av Berit Brænne. Oslo: N.W. Damm & Søn.
- Bernier-Grand, Carmen T. 2007. *Frida. ¡Vive la Vida! Long Live Life!* New York: Marshall Cavendish Children.
- Bettum, Anders. 2017. «Skarabé» *Store norske leksikon*. Lest 12.04. 2018. <https://snl.no/skarab%C3%A9>
- Biedermann, Hans. 1992. *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen.
- Bien-Lietz, Malgorzata. 1998. «Inger Hagerups diktning for barn. Barnepoesi som sprenger litterære grenser». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 1998*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold, 59-71. Oslo: Samlaget.
- Birkeland, Tone. 2011. «Å skape verden gjennom språket». I *Kunst, kultur og kreativitet. Kunstfaglig arbeid i barnehagen*, redigert av Kari Bakke, Cathrine Jenssen og Aud Berggraf Sæbø, 43-72. Bergen: Fagbokforlaget.
- Birkeland, Tone og Frøydis Storaas. 1993. *Den norske biletboka*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Birkeland, Tone og Ingeborg Mjør. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm.
- Bjørlo, Berit Westergaard. 2007. *Pasjonens blomster. En lesning av Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykket*. Hovedfagsavhandling, Universitetet i Bergen.
- Bjørlo, Berit Westergaard. 2015. «Illustrerte dikt: Bildeboka som arena for barnepoesi». I *Barnelyrikk: En antologi*, redigert av Anne Skaret, 105-124. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Bolter, Jay David og Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press.
- Borgersen, Terje. 2001. «Hvem bor i dette huset? – Om bilder og poesi». I *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker*, redigert av Nina Goga og Ingeborg Mjør, 11-25. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen.
- Brinch, Sara og Nina Lager Vestberg. 2016. «Leder». I *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*. (1-2): 5-6. [doi: 10.18261/issn.1891-5760-2016-01-02-01](https://doi.org/10.18261/issn.1891-5760-2016-01-02-01)
- Brown, Margaret Wise og Clement Hurd. 2005. *Goodnight Moon*. New York: HarperCollins Publishers.
- Bruhn, Siglind. 2002. «Musikalisk ekfras». I *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, redigert av Hans Lund, 193-201. Lund: Studentlitteratur.

- Børtnes, Jostein. 2017. «Etterord». I *Latterens historie. François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*, Mikhail M. Bakhtin, 563-576. Oslo: Vidarforlaget.
- Cabo, Beatriz Hoster, Maria José Lobato Suero og Alberto Manuel Ruiz Campos. 2018. «Interpictoriality in picturebooks». In *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigert av Bettina Kümmerling-Meibauer, 91-102. Oxon og New York: Routledge.
- Campagnaro, Marnie og Nina Goga. 2014. «Travelling children in children's literature. Shapes and figures in illustrated books». I *Il viaggio*, 204-210. Padova: Museo Diocesano di Padova & Medigraf Edizioni.
- Cheeke, Stephen. 2008. *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press.
- Chicago, Judy. 2010. *Frida Kahlo. Face to Face*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.
- Christensen, Nina. 2003. *Den danske billedbog 1950-1999. Teori, analyse, historie*. Doktoravhandling. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Christensen, Nina. 2006. Om barnet, kunstneren og dyret. Med udgangspunkt i H.V. Kaalund og J.Th. Lundbyes *Fabler for Børn*. I *På opdagelse i børnelitteraturen. Festskrift til Torben Weinreich*, redigert av Nina Christensen og Anna Karlskov Skyggebjerg, 154-170. København: Høst og Søn.
- Christensen, Nina. 2012. *Videbegær. Oplysning, børnelitteratur, dannelse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Christensen, Nina. 2014. «I bevægelse. Billedbøger og billedbogforskning under forvandling». I *Tidskrift for litteraturvetenskap* 44, (2): 5-19. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/2966/2548>
- Christensen, Samantha. 2014. «Fabian Negrin: Italy ★ Illustrator». *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 52, (2): 32-32. doi:10.1353/bkb.2014.0062
- Christensen, Susanne. 2014. «Appropriation og postproduksjon i samtidskunsten. Peter Pan og Alice i Eventyrland mellom videospil og oliemaleri». I *Begreper om barn og kunst*, redigert av Sigrid Røyseng, Anette Therese Pettersen og Ida Habbestad, 68-75. Bergen: Fagbokforlaget.
- Christensen-Scheel, Boel. 2012. «Børnelitteraturkritikkens samtidige estetikk». I *Børnelitterært forskningstidskrift*, 3, (1). <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v3i0.19519>
- Clüver, Claus. 1997. «Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts». I *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, redigert av Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund og Erik Hedling, 19-33. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi.
- Colomer, Teresa, Bettina Kümmerling-Meibauer og Cecilia Silva-Dias. 2010. «Introduction». I *New Directions in Picturebook Research*, redigert av Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer og Cecilia Silva-Dias, 1-8. New York og London: Routledge.
- Consortium of Latin American Studies Program, CLASP. u.å. «Américas Award». Lest 07.04. 2018. <http://claspprograms.org/pages/detail/37/Amricas-Award>
- Cuddon, John. A. 1998. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books Ltd.
- Danbolt, Gunnar. 2014. *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. New York: The Berkely Publishing Group.
- Dewey, John. 2008. «'Å gjøre en erfaring'. Fra *Art as Experience* (1934)». Oversatt av Agnete Øye. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 196-213. Oslo: Universitetsforlaget.

- Druker, Elina. 2008. *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Doktoravhandling. Stockholm: Makadam Forlag.
- Dybvig, Elise. 2018. «Merkevaren Frida». I *Morgenbladet* (11), 35.
- Egner, Thorbjørn. 1961. *Lesebøker for småskulen. Verda er stor, fjerde bok*. For andre halvdel av tredje skoleår. Oslo: Cappelen.
- Egner, Thorbjørn. 1962. *Småskolens lesebøker. Sør og nord i landet, tredje bok*. For første del av tredje skoleår. Oslo: Cappelen.
- Egner, Thorbjørn. 1962. *Thorbjørn Egners lesebøker. Det var en gang, sjette bok*. For annen halvdel av fjerde skoleår. Oslo: Cappelen.
- Egner, Thorbjørn. 1962. *Thorbjørn Egners lesebøker. Hav og hei, femte bok*. For første halvdel av fjerde skoleår. Oslo: Cappelen.
- Egner, Thorbjørn. 1964. *Thorbjørn Egners lesebøker. Verden er stor, fjerde bok*. For annen halvdel av tredje skoleår. Oslo: Cappelen.
- Egner, Thorbjørn. 1972. *Thorbjørn Egners lesebøker. Kunst og kulturarv, femtende bok*. For niende skoleår. Oslo: Cappelen.
- Eide, Ove. 2006. *Jakob Sande. Liv. Dikting*. Oslo: Samlaget.
- Eide, Tormod. 1999. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Eidt, Laura M. Sager. 2008. *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Ekman, Fam. 1976. *Hva skal vi gjøre med lill Jill?* Oslo: Cappelen.
- Ekman, Fam. 1985. *Rødhaten og ulven*. Oslo: Cappelen.
- Ekman, Fam. 1992. *Kattens skrekk*. Oslo: Cappelen.
- Elleström, Lars. 2010a. «Introduction». I *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, redigert av Lars Elleström, 1-8. New York: Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars. 2010b. «The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations». I *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, redigert av Lars Elleström, 11-48. New York: Palgrave Macmillan.
- Engelstad, Irene. 2016. «Innledning». I Martha C. Nussbaum. *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Oversatt av Agnete Øye, redigert av Irene Engelstad, 7-22. Oslo: Pax Forlag
- Ersland, Bjørn Arild. 2012. *Kunst*. Bergen: Mangschou.
- Evans, Janet. 2009a. «Introduction. It isn't enough just to read a book, one must talk about it as well». I *Talking Beyond the Page*, redigert av Janet Evans, 3-9. New York og London: Routledge.
- Evans, Janet. 2009b. «Reading the visual: creative and aesthetic responses to picturebooks and fine arts». I *Talking Beyond the Page*, redigert av Janet Evans, 99-117. New York og London: Routledge.
- Fafner, Jørgen. 1982. *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Falconer, Rachel. 2004. «Crossover Literature». I *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Redigert av Peter Hunt, 2<sup>nd</sup> ed. (1): 556-575. Oxon og New York: Routledge.
- Falconer, Rachel. 2009. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York og London: Routledge.
- Finnegan, Cara F. 2009. «Doing Rhetorical History of the Visual: The Photograph and the Archive». I *Defining Visual Rhetorics*, redigert av Charles A. Hill og Marguerite Helmers, 195-214. Oxon og New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. «Culture as Performance – Developing a Concept of Performance». *Exploring Textual Actions*, redigert av Lars Sætre, Patrizia Lombardo og Anders M. Gullestad, 123-140. Aarhus: Aarhus University Press.

- Flynn, Richard. 2009. «The fear of poetry». I *The Cambridge Companion to Children's Literature*, redigert av M.O. Grenby og Andrea Immel, 76-90. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fosse, Jon. 1998. «All-alder-litteratur». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 1998*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold, 72-75. Oslo: Samlaget.
- Fosse, Jon. 1999. *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget.
- Frank, Joseph. 1991. «Spatial Form in Modern Literature». I *The Idea of Spatial Form*, redigert av Joseph Frank, 5-66. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Frazier, Nancy. 1992. *Frida Kahlo. Mysterious Painter*. Woodbridge, Connecticut: Blackbird Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1986. «The relevance of the beautiful. Art as play, symbol, and festival». Oversatt av Nicholas Walker. I *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, redigert av Robert Bernasconi, 1-53. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. «Estetik og hermeneutikk». Oversatt av Torgeir Skorgen. I *Hermeneutisk lesebok*, redigert av Sissel Lægred og Torgeir Skorgen, 137-145. Oslo: Spartacus.
- Gadamer, Hans-Georg. 2008. «Fra *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1977)». Oversatt av Steinar Mathisen. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 355-370. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Sannhet og metode*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax.
- Garborg, Arne og Inger Lise Belsvik. 2001. *Småsporven*. Oslo: Samlaget.
- Genette, Gérard. 1997a. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 1997b. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Goga, Nina. 1994. «Fam Ekmans katter er ikke pus. Om bruk av ironi i *Kattens hale og Kattens skrekk*». I *Norsklæreren. Tidsskrift for språk og litteratur*, 1: 41-43.
- Goga, Nina. 2008a. *Kunnskap og kuriosa. Merkverdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge*. Doktoravhandling. Universitetet i Bergen.
- Goga, Nina. 2008b. «Montøren og montasjen. Drivgods og tankegods i to bildebøker av Stian Hole». I *Ut frå det konkrete. Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk*, redigert av Aslaug Nyrnes og Niels Lehmann, 53-66. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goga, Nina. 2009. «Zoologi og poesi. Om mus, maur og fugl i norsk barnelitteratur». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2009*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold, 29-39. Oslo: Samlaget.
- Goga, Nina. 2012. «Forskningspoetikk». I *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*, redigert av Anders Johansen, 115-128. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Goga, Nina. 2013. *Gå til mauren. Om maur og danning i barnelitteraturen*. Kristiansand: Portal forlag.
- Goga, Nina. 2015. *Kart i barnelitteraturen*. Kristiansand: Portal forlag.
- Gombrich, Ernst. H. 1961. «Tradition and Expression in Western Still Life». I *The Burlington Magazine*. Vol. 103, nr 698, s. 174-180.
- Grafill. 2010. «Årets vakreste Bøker. Vinnere 2010. Bokomslag». Lest 21.05. 2018. <https://www.grafill.no/avb/vinnere/2010/bokomslag>
- Grimberg, Salomon. 2004. «Frida Kahlo's Still Lifes: 'I Paint Flowers So They Will Not Die'». I *Woman's Art Journal* 25, (2): 25-30. doi: 10.2307/3566514
- Grimberg, Salomon. 2010. *I will never forget you... Frida Kahlo and Nickolas Muray – A Love Story*. München: Schirmer/Mosel.

- Grønstad, Asbjørn og Øyvind Vågnes. 2010. «Kjære leser». I *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur* 1, 1-3. Oslo: Universitetsforlaget.  
<https://www.idunn.no/ekfrase/2010/01/art03>
- Guleng, Mai Britt. 2013. «Livsfrisens fortellinger. Edvard Munchs bildeserier». I *Edvard Munch 1863-1944*. Redigert av Mai Britt Guleng, Birgitte Sauge og Jon-Ove Steihaug. Utstillingskatalog, 2. juni–13. oktober, 128-139. Milano og Oslo: Skira, Nasjonalmuseet og Munch-museet.
- Gunnarsson, Annika. 2012. *Synligt/osynligt. Receptionen av det visuella i bilderböckerna om Alfons Åberg*. Doktoravhandling. Stockholm: Makadam Förlag.
- Hagemann, Sonja. 1974a. *Barnelitteratur i Norge 1850-1914*. Oslo: Aschehoug.
- Hagemann, Sonja. 1974b. *Barnelitteratur i Norge 1914-1970*. Oslo: Aschehoug.
- Hagstrum, Jean H. 1958. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Hallberg, Kristin og Boel Westin (red.). 1985. *I bilderbokens värld 1880-1980*. Stockholm: Liber Förlag.
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». I *Tidskrift för litteraturvetenskap*, (3/4): 163-168.
- Halleraker, Marvin. 2007. *Høyt over husene*. Bergen: Mangschou.
- Halleraker, Marvin. 2011. *Freddy*. Bergen: Mangschou.
- Happonen, Sirke. 2007. *Vilijonkka ikkunassa - Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Doktoravhandling, Helsingfors universitet.
- Happonen, Sirke. 2014. «Blommor, skräck och den bayerska skogens doktrin: Tove Jansson och illustrationens konventioner». I *Historiska och Litteraturhistoriska Studier*, redigert av Jennica Thylin-Klaus, og Julia Tidigs, 89: 37-54. Borgå: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Hares-Stryker, Carolyn. 2009. *The Illustrators of The Wind in the Willows, 1908-2008*. North-Carolina: McFarland & Company.
- Harrits, Cecilie. 2007. «Modernismens ekfrase. Litterær kubisme i Gertrude Steins *Tender Buttons*». I *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, redigert av Cecilie Harrits og Anders Troelsen, 75-99. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Harrits, Cecilie og Anders Troelsen. 2007. «Ekfrasens former – et forord». I *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, redigert av Cecilie Harrits og Anders Troelsen, 7-14. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Hauge, Olav H. 1993. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Bodil Cappelen. 2008. *ABC*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Inger Lise Belsvik. 2008. *Når tussalusi kviskrar*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Wenche Øyen. 1983. *Regnbogane*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav. H. 2000. *Dagbok 1924-1994. bd. I*. Oslo: Samlaget.
- Haugen, Morten. 2010. «Bjørn Sortland. Tro, kunst og ærlighet». I *Barnebokkritikk.no*.  
<http://arkiv.barnebokkritikk.no/modules.php?name=News&file=article&sid=77>
- Heffernan, James A. W. 1993. *Museums of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Herrera, Hayden. 1983. *Frida. A Biography of Frida Kahlo*. New York: HarperCollins.
- Herrera, Hayden. 1991. *Frida Kahlo: The Paintings*. London: Bloomsbury.
- Herrera, Hayden. 1994. *Frida. En biografi over Frida Kahlo*, oversatt av Kari Marie Thorbjørnsen. Oslo: Ex Libris Forlag.
- Higgins, Dick. 1984. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Hodnefeld, Hilde. 2009. *Kakesamleren*. Bergen: Mangschou.



- Hole, Stian. 2008. «Mitt andre liv. Notater fra arbeidet med billedboken *Garmanns sommer*». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2008*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold, 168-173. Oslo: Samlaget.
- Hollander, John. 1988. «The Poetics of Ekphrases». I *Word & Image* 4,(1): 209-219. London: Taylor and Francis. doi: [10.1080/02666286.1988.10436238](https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436238)
- Hollander, John. 1995. *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Hovland, Jon Anders. 2000. «Jakob Sande som narr. Karnevaleske motiv i Sandes lyrikk». I *Jakob Sande 2000*, redigert av Ove Eide, 47-74. Dale i Sunnfjord: Jakob Sande-selskapet.
- Hughes, Ted. 1985. *Season Songs*. London: Faber and Faber.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Oxon og New York: Routledge.
- Haabesland, Anny Å. og Ragnhild E. Vavik. 2000. *Kunst og håndverk – hva og hvorfor*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.
- International Board on Books for Young People, IBBY (2009, mai). «2010 HCA Award Candidates». Lest 22.05. 2018. <http://www.ibby.org/subnavigation/archives/hans-christian-andersen-awards/2010/2010-hca-award-candidates-may-2009/>
- Jakobson, Roman. 1978. «Lingvistikk og poetikk (1960)». Oversatt av Anders Heldal. I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, redigert av Anders Heldal og Arild Linneberg, 119-155. Oslo: Gyldendal.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jensen, Eva. 2008. «Kor mange sandkorn er det i havet? Om Olav H. Hauges alfabetdikt». I *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav. H. Hauge*, redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans, 165-171. Oslo: Samlaget.
- Johnsen, Åshild Kanstad. 2010. *Kubbe lager museum*. Oslo: Gyldendal.
- Kaldestad, Per Olav og Hanne Bramnes (red.). 2011. *Sølvbåt og stjernevind. Den nye barnediktboka*. Bergen: Mangschou.
- Kaldestad, Per Olav og Hanne Knutsen. 2006. *Diktboka. Om arbeid med poetiske tekstar i skolen*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Kaldestad, Per Olav og Hilde Kramer. 2010. *Med kråkenebb og kråkeføter. Dikt om fuglar og andre skapningar*. Oslo: Cappelen Damm.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav. H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Karlsen, Ole. 2011. «Ekfrasen». I *Poesi og bildekunst. En antologi*, redigert av Ole Karlsen, 13-21. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kittang, Atle. 1998. *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Kjerkegaard, Stefan. 2013. «Lyrik, medialisering, poesi. Introduktion». I *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk 6*, redigert av Stefan Kjerkegaard og Unni Langås, 9-27. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Kleiva, Bente Bing og Per Olav Kaldestad. 2004. *Å si det i farge og strek. 13 norske illustratører fra nyere tid*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Kramer, Hilde. 2007. *Hvor er mamma?* Oslo: Gyldendal.
- Kramer, Hilde. 2008. *Hvor er pappa?* Oslo: Gyldendal.
- Kramer, Hilde. u.å. *Denne bloggen handler om noen av bøkene jeg har laget og andre ting relatert til visuell kunst og kreativ kommunikasjon. [hildekramerblogg]*. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.no/>

- Kramer, Hilde. 13.07. 2009. «Det hjertet husker – bildebok om Frida Kahlo». [hildekramerblogg]. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.com/2009/07/sist-frst-det-hjertet-husker-bildebok.html>
- Kramer, Hilde. 07.09. 2009. «Frida Kahlo-boken: Å velge hvilke elementer som skal gi en bok dens karakter». [hildekramerblogg]. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.no/2009/09/frida-kahlo-boken-velge-hvilke.html>
- Kramer, Hilde. 10.09. 2009. «Frida Kahlo-boken: Et spørsmål om bart». [hildekramerblogg]. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.no/2009/09/frida-kahlo-boken-et-sprsmal-om-bart.html>
- Kramer, Hilde. 09.12. 2010. «Mitt? Ditt? Bill eller Steve's? Copyright i digital tidsalder». [hildekramerblogg]. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.no/2010/12/mitt-ditt-bill-eller-steves-copyright-i.html>
- Kramer Hilde. 10.10. 2014. «Prøveforelesning. Professorat i illustrasjon, Kunst- og designhøgskolen i Bergen 28.08. 2014». [hildekramerblogg]. Lest 29.03. 2018. <http://hildekramer.blogspot.no/2014/10/prveforelesning-professorat-i.html>
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Kritikerlaget (2011). «Aschehougprisen 2011 til Bjørn Sortland». Lest 07.04. 2018. <http://kritikerlaget.no/saker/aschehougprisen-2011-til-bj%C3%B8rn-sortland>
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 2018. «Introduction. Picturebook research as an international and interdisciplinary field». In *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigert av Bettina Kümmerling-Meibauer, 1-8. Oxon og New York: Routledge.
- Larsen, Peter Stein. 2012. «Flerstemmige strategier i 00'ernes nordiske lyrik». I *Poesi postmillennium. Lyrikk i første tiåret av 2000-talet. Modernisme i nordisk lyrikk 5*, redigert av Ingrid Nielsen og Idar Stegane, 15-30. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Lassén-Seger, Maria. 2006. *Adventures into Otherness: Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Doktoravhandling, Åbo Akademi University.
- Lefebvre, Benjamin 2013. «Introduction. Reconsidering Textual Transformations in Children's Literature». In *Textual Transformations in Children's Literature. Adaptations, Translations, Reconsiderations*, redigert av Benjamin Lefebvre, 1-6. New York og London: Taylor & Francis.
- Lekve, Jorid. 2015. «Kattejakta». *Olav H. Hauge-senteret*. Lest 12.04. 2018. <http://www.haugesenteret.no/ohh/no/Kattejakta.d25-SxdfOWv.ips>
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1984. *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Oversatt av Edward Allen McCormick. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Lindhé, Cecilia. 2010. «'Bildseendet föds i fingertopparna': Om en ekfras för den digitale tidsåldern». I *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*. (1): 4-16. Lest 27.06 2018. <https://www.idunn.no/ekfrase/2010/01/art09?languageId=2>
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. New York: Cambridge University Press.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lund, Hans. 1982. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber Förlag.
- Lund, Hans. 2002a. «Medier i samspel». I *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, redigert av Hans Lund, 9-22. Lund: Studentlitteratur.

- Lund, Hans. 2002b. «Litterär ekfras». I *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, redigert av Hans Lund, 183-192. Lund: Studentlitteratur.
- Lund, Hans. 2002c. «Illustration». I *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, redigert av Hans Lund, 55-62. Lund: Studentlitteratur.
- Lund-Iversen, Carl. Lauritz. 1997. «'--- på livets brede landevei'. Muntlig overlevert barnepoesi som tradisjon, tegn og tekst». I *Barns kultur*, redigert av Tone Birkeland og Gunvor Risa, 72-110. Oslo: LNU og Cappelen Akademisk Forlag.
- Løveid, Cecilie og Hilde Kramer. 1998. *Lille Pille og lille Fille i den dype skogs teater*. Oslo: Gyldendal Tiden.
- Malraux, André. 1967. *Museum Without Walls*. London: Secker & Warburg.
- Matute, Laura Gonzáles. 2014. «Frida Kahlo: Et andet syn på mexicansk kunst». I *FRIDA KAHLO. Et liv i kunsten*. Utstillingskatalog 7. september 2013 – 12. januar 2014, 42-52. Ishøj, Danmark og Ostfildern, Tyskland: Arken. Museum for Moderne Kunst.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 2005a. «There Are No Visual Media». I *Journal of Visual Culture*. 4, (2): 257-266. doi: <https://doi.org/10.1177/1470412905054673>
- Mitchell, W.J.T. 2005b. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Mjør, Ingeborg. 1996. «Ai biliv in Eisi/Disi. 1980-årsas lyrikk for born». I *Nordica Bergensia 10*, 181-199. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Mjør, Ingeborg. 2009. *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til meining og tekst*. Doktoravhandling. Universitetet i Agder.
- Mjør, Ingeborg. 2010. «I resepsjonens teneste. Paratekst som meiningsberande element i barnelitteratur». I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 1, (1). doi: <https://doi.org/10.3402/blft.v1i0.5856>
- Mjør, Ingeborg. 2012. «Barnelitterære ryggmargsrefleksar. Innspel til forskingshistorie – perspektiv på forskning og kritikk». I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 3, (1). doi: <https://doi.org/10.3402/blft.v3i0.20084>
- Mjør, Ingeborg. 2015. «Humor og alvor i bildeboka. Sanningsvurdering av ikonotekstar». I *Edda*, 115, (1): 48-62. [https://www.idunn.no/edda/2015/01/humor\\_og\\_alvor\\_i\\_bildeboka\\_-\\_sanningsvurdering\\_av\\_ikonoteks](https://www.idunn.no/edda/2015/01/humor_og_alvor_i_bildeboka_-_sanningsvurdering_av_ikonoteks)
- Moksnes, Arne, Eivin Røskaft og Bård Gunnar Stokke. 2011. *Gjøkens forunderlige verden. Historien om gjøken og vitenskapen*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Museo Frida Kahlo (u.å.). «Visita virtual». Lest 22.05. 2018. <http://museofridakahlo.org.mx/esp/1/el-museo/multimedia/visita-virtual>
- Mygind, Sarah. 2016. «Børnelitteratur i udbrud. Transmediale bevægelser i nutidig børnelitteratur». I *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*. 31, (75): 93-114. doi: <http://dx.doi.org/10.7146/pas.v31i75.24168>
- Nagel, Lisa. 2018. *Kunst for barn som hendelser. En kritisk diskusjon av analytiske perspektiver i kunst for barn, med eksempler fra scenekunst, bildebøker og bildebokapper*. Doktoravhandling. Norsk barnebokinstitutt/Universitetet i Oslo.
- Negrin, Fabian. 2011. *Frida et Diego. Au pays des squelettes*, oversatt av Marion Spengler. Paris: Seuil Jeunesse.
- Neira-Piñeiro, Maria del Rosario. 2013. «Can Images Transform a Poem? When I Heard the Learn'd Astronomer: An Example of a Poetry Picturebook». I *New Review of Children's Literature and Librarianship*. 19, (1), 14-32. doi: <https://doi.org/10.1080/13614541.2013.751290>

- Nikolajeva, Maria. 2005. *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria. 2008. «Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks». I *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, redigert av Lawrence R. Sipe og Sylvia Pantaleo, 55-74. Oxon og New York: Routledge.
- Nikolajeva, Maria. 2011. «Finns det gränser för barnlitteratur?». *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 2, (1). doi: <https://doi.org/10.3402/blft.v2i0.6359>
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott. 2001. *How Picturebooks Work*. Oxon og New York: Routledge.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: The University of Georgia Press.
- Norsk barnebokinstitutt (2012). «Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur 2011». Lest 07.05. 2018. <http://barnebokinstituttet.no/kulturdepartementets-priser/kulturdepartementets-priser-for-barne-og-ungdomslitteratur-2011/>
- Novesky, Amy og David Diaz. 2010. *Me, Frida*. New York: Abrams Books for Young Readers.
- Nussbaum, Martha C. 1997. *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nyrmes, Aslaug. 2002. *Det didaktiske rommet. Didaktisk topologi i Ludvig Holbergs 'Moralske Tanker'*. Doktoravhandling. Universitetet i Bergen.
- Nyrmes, Aslaug. 2008. «Ut frå det konkrete. Innleiing til ein retorisk kunstfagdidaktikk». I *Ut frå det konkrete. Bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk*, redigert av Aslaug Nyrmes og Niels Lehmann, 9-26. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nyrmes, Aslaug. 2011. «Forskande praksis i barnelitteraturfeltet: Stian Holes poetikk». *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 2 (1). doi: <https://doi.org/10.3402/blft.v2i0.14409>
- Nyrmes, Aslaug. 2012. «Kunnskapstopologi». I *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*, redigert av Anders Johansen, 31-47. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Nyrmes, Aslaug. 2013. «The Series – Serial work in artistic research and in the didactics of the arts». I *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*, 2, (1). doi: <https://doi.org/10.7577/if.v2i1.612>
- Olson, Marilyn. 2018. «Art history and the picturebook». In *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigert av Bettina Kümmerling-Meibauer, 429-438. Oxon og New York: Routledge.
- Ommundsen, Åse Marie. 2010. *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og ungdomslitteraturen viskes ut*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.
- Opsahl, Turid, Ellen Seip Stubbe og Jo Tenfjord. 1989. *Den store dikt- og regleboka I og II*. Oslo: Bokklubbens Barn.
- Paldam, Camilla Skovbjerg. 2007. «Surrealistiske ekfraser. En inkredsning av et operationelt ekfrasebegreb». I *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, redigert av Cecilie Harrits og Anders Troelsen, 101-116. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Pantaleo, Sylvia og Lawrence R. Sipe. 2008. «Introduction». I *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, redigert av Lawrence R. Sipe og Sylvia Pantaleo, 1-8. Oxon og New York: Routledge.
- Pethö, Ágnes. 2010. «Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema». I *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, redigert av Lars Elleström, 211-222. New York: Palgrave Macmillan.
- Povlsen, Steen Klitgård. 2007. «Ekfrasen aktualitet». I *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, redigert av Cecilie Harrits og Anders Troelsen, 197-212. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

- Pullinger, Debbie. 2017. *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry*. London og New York: Bloomsbury Academic.
- Rasmussen, Line Beck. 2009. «Ny dansk poesi for børn. Et forsøg på en genredefinitiv betegnelse af et tekstfelt». I *Nedslag i børnelitteraturforskningen* 10, 11-30. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Doktoravhandling. Stockholm: Alfabet.
- Rhedin, Ulla. 2013. «På upptäcktsfärd med bilderboken i nya teoretiska landskap». I *En fanfar för bilderboken!*, redigert av Ulla Rhedin, Oskar K. og Lena Eriksson, 15-35. Stockholm: Alfabet.
- Rich, Adrienne. 1972. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision». I *College English*. 34, (1):18-30. Urbana, Illinois: The Council.
- Rorty, Richard. 1967. «Introduction. Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy». I *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, redigert av Richard Rorty, 1-39. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rustad, Hans Kristian. 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet». I *Barnelyrikk: En antologi*, redigert av Anne Skaret, 52-69. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Ruwe, Donelle. 2018. «Poetry in picturebooks». In *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigert av Bettina Kümmerling-Meibauer, 246-259. Oxon og New York: Routledge.
- Sabbeth, Carol. 2005. *Frida Kahlo and Diego Rivera. Their Lives and Ideas. 24 activities*. Chicago: Chicago Review Press.
- Salisbury, Martin. 2008. «The Artist and the Postmodern Picturebook». I *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, redigert av Lawrence R. Sipe og Sylvia Pantaleo, 22-40. Oxon og New York: Routledge.
- Samlaget, Det Norske. (u.å.). «Eg sette brillene på min katt». Lest 29.03. 2018. <https://samlaget.no/products/eg-sette-brillene-pa-min-katt>
- Sande, Jakob. 1998. *Dikt i samling*. Oslo: Gyldendal.
- Sande, Jakob og Ingunn Wiken. 2006. *Gåsa, katten og hanen*. Leikanger: Skald forlag.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Schwebs, Ture. 2014. «Affordances of an App» I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 5 (1). doi: 10.3402/blft.v5.24169
- Scott, Carole. 1999. «Dual Audience in Picturebooks» I *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, redigert av Sandra L. Beckett, 99-110. New York og London: Garland Publishing.
- Shavit, Zohar. 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Sills, Leslie. 1989. *Inspirations. Stories About Women Artists*. Niles, Illinois: Albert Whitman & Company.
- Sipe, Lawrence. 2008. *Storytime. Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. New York: Teachers College, Columbia University.
- Sipe, Lawrence R. og Caroline E. McGuire. 2006. «Picturebook Endpapers: Recourses for Literary and Aesthetic Interpretation». I *Children's Literature in Education*. 37, (4): 291-304.
- Sjklovskij, Viktor B. 1991. «Kunsten som grep». Oversatt av Sigurd Fasting. I *Moderne litteraturteori. En antologi*. Redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 11-25. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skaret, Anne. 2011. *Litterære kulturmøter. En studie av bildebøker og barns resepsjon*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.



- Skaret, Anne. 2014. «Å lese barnelitteratur på tvers av medier. Barns resepsjon av Alf Prøysens teskjejerring som skulptur». I *Jakten på fortellinger. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*, redigert av Elise Seip Tønnessen, 113-127. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skaret, Anne. 2015. «Og en og to og tre, og så begynner vi! Noen innledende betraktninger om barnelyrikk». I *Barnelyrikk: En antologi*, redigert av Anne Skaret. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar. 2007. *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Oslo: Gyldendal.
- Slettan, Svein. 2010. «På frifot. Grunndrag i Einar Øklands barnelyrikk». I *Inn i barnelitteraturen. Artiklar om bøker for barn og unge*, 98-131. Oslo: Høyskoleforlaget.
- Solstad, Trine. 2015. *Snakk om bildebøker! En studie av barnehagebarns resepsjon*. Doktoravhandling, Universitetet i Agder.
- Sorby, Angela. 2005. *Schoolroom Poets: Childhood, Performance, and the Place of American Poetry, 1865-1917*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England.
- Sortland, Bjørn. 1998. *Å venta på regnbogen*. Oslo: Samlaget.
- Sortland, Bjørn. 2000. *Den blå, blå himmelen*. Oslo: Samlaget.
- Sortland, Bjørn. 2000-2013. *Kunstdetektivene*. Oslo: Aschehoug.
- Sortland, Bjørn. 2014-2016. *Kunstdetektivene*. Bergen: Piggsvin Forlag.
- Sortland, Bjørn og Hilde Kramer. 2009. *Det hjertet husker*. Oslo: Aschehoug.
- Sortland, Bjørn og Hilde Kramer. 2011. *Frida – Im blauen Haus meines Herzens*, oversatt av Christel Hildebrandt. Bern: Benteli Verlag.
- Sortland, Bjørn og Lars Elling. 1993. *Raudt, blått og litt gult*. Oslo: Samlaget.
- Sortland, Bjørn og Lars Elling. 1995. *Forteljinga om jakta på forteljinga*. Oslo: Samlaget.
- Sortland, Bjørn og Lars Elling. 1999. *24 i sekundet*. Oslo: Samlaget.
- Sortland, Bjørn. u.å. *Bjørn Sortland. Forfattar*. [Blogg]. Lest 07.04. 2018. <http://www.bjornsortland.no/prisar.html>
- Spitzer, Leo. 1984. «The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar». I *Essays on English and American Literature*, redigert av Anna G. Hatcher, 67-97. New York: Gordian Press.
- Stegane, Idar. 1974. *Olav H. Hauges diktning. Frå «Glør i oska» til «Dropar i austavind»*. Oslo: Noregs boklag.
- Stegane, Idar. 1998. «Barneskildringar i dikt og prosa». I *Spottar og salmediktar. Jakob Sande 1998*, redigert av Ove Eide, 11-29. Dale i Sunnfjord: Jakob Sande-selskapet.
- Stichnothe, Hadassah. 2014. «Engineering stories? A narratological approach to children's book apps». I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 5(1). doi: [10.3402/blft.v5.23602](https://doi.org/10.3402/blft.v5.23602)
- Styles, Morag. 1998. *From the Garden to the Street. Three Hundred Years of Children's Poetry*. London: Cassell.
- Styles, Morag. 2010. «Introduction: Taking the Long View – the State of Children's Poetry Today». I *Poetry and Childhood*, redigert av Morag Styles, Louise Joy og David Whitley, xi-xvi. Stoke on Trent, UK: Trentham Books.
- Susina, Jan. 1998. «Children's Reading, Repetition and Rereading: Gertrude Stein, Margaret Wise Brown and *Goodnight Moon*». I *Second Thoughts. A Focus on Rereading*, redigert av David Galef, 115-125. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Sætre, Lars, Patrizia Lombardo og Anders M. Gullestad. 2010. «Preface». I *Exploring Textual Actions*, redigert av Lars Sætre, Patrizia Lombardo og Anders M. Gullestad, 7-21. Aarhus: Aarhus University Press.

- Thomas, Joseph T. Jr. 2007a. «Review of *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, by Maria Nikolajeva». I *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 3(3). [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3\\_3/thomas/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/thomas/)
- Thomas, Joseph T. Jr. 2007b. *Poetry's Playground. The Culture of Contemporary American Children's Poetry*. Detroit: Wayne State University Press.
- Thomas, Joseph T. Jr. 2008. «Børnedigtere og skolegårdsdigtning». Oversatt av Claus Bech. I *Nedslag i børnelitteraturforskningen* 9, 35-62. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Thomas, Joseph T. Jr. 2011a. «Aesthetics». I *Keywords for Children's Literature*, redigert av Philip Nel og Lissa Paul, 5-8. New York og London: New York University.
- Thomas, Joseph T. Jr. 2011b. «Poetry and Childhood (review)» I *The Lion and the Unicorn*, 35(1): 93-101. doi:10.1353/uni.2011.0005
- Throckmorton Fine Art (u.å). «About Throckmorton Fine Art». Lest 03.03.2015. <http://www.throckmorton-nyc.com/about.html>
- Turner, Robyn Montana. 1993. *Frida Kahlo. Portraits of Women Artists for Children*. Boston/Toronto/London: Little, Brown and Company.
- Turrión, Celia. 2014. «Multimedia book apps in a contemporary culture: commerce and innovation, continuity and rupture» I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 5(1). doi: [10.3402/blft.v5.24426](https://doi.org/10.3402/blft.v5.24426)
- Tøjner, Poul Erik og Bjarne Riiser Gundersen. 2013. *Skrik. Historien om et bilde*. Oslo: Forlaget Press.
- van der Wel, Knut. 2009. «Newton oppdagar tyngdekrafta». I *Nysgjerrigper*. Norges forskningsråd. Lest 11. april 2018. [https://nysgjerrigper.no/Artikler/2009/januar/newton\\_oppdagar\\_tyngdekrafta](https://nysgjerrigper.no/Artikler/2009/januar/newton_oppdagar_tyngdekrafta)
- Vassenden, Eirik. 2007. *Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Vesaas, Guri. 2003. (Red.) *Barnebokskatten. Nynorsk diktning for barn gjennom 120 år*. Bd. III. Oslo: Samlaget.
- Vesaas, Halldis Moren. 2003. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.
- Vesaas, Halldis Moren, Tarjei Vesaas og Inger Lise Belsvik. 2007. *Eg sette brillene på min katt*. Oslo: Samlaget.
- Vesaas, Tarjei. 1972. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Vold, Jan Erik. 1968. «Det går an å leve i hverdagen og. Om Olav H. Hauge og hans forhold til tingene». I *Olav H. Hauge. Ei bok til 60-årsdagen*. Redigert av Einar Bjorvand og Knut Johansen, 81-108. Oslo: Noregs boklag/Det norske Studentersamfund.
- Wakely-Mulroney, Katherine og Louise Joy. 2018. «Introduction». I *The Aesthetics of Children's Poetry. A Study of Children's Verse in English*, redigert av Katherine Wakely-Mulroney og Louise Joy, 1-30. Oxon og New York: Routledge.
- Wall, Barbara. 1991. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. New York: St. Martin's Press.
- Warhola, James. 2003. *Uncle Andy's*. New York: Puffin Books.
- Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.
- Wergeland, Henrik. 1969. *Jan van Huysums Blomsterstykke*. Utgave ved Willy Dahl. Bergen: J.W. Eides forlag.
- White, Anette Almgren. 2011. *Intermedial narration i den fotolyriske bilderboken. Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*. Linneaus University Dissertations, 72. Växjö: Linneaus University Press.
- White, Anette Almgren. 2014. «Den levandegjorda statyn. En intermedial analys av statyekfraser i bilderboken». I *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 44, (2): 35-48. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/2968/2550>

- Whitley, David. 2010. «'Imaginary gardens with real toads in them': Animals in Children's Poetry». I *Poetry and Childhood*, redigert av Morag Styles, Louise Joy og David Whitley, 187-194. Stoke on Trent, UK: Trentham Books.
- Williams, William Carlos. 1992. *Paterson*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Winter, Jonah og Ana Juan. 2002. *Frida*. London: Francis Lincoln Children's Books.
- Waage, Lars Rune. 2004. «Kjække barn gjør gode gjerninger. Bjørn Sortlands *Kunstdetektivene*». I *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*, redigert av Agnes-Margrethe Bjorvand og Svein Slettan, 97-107. Bergen: Fagbokforlaget.
- Yolleck, Joan og Marjorie Priceman. 2010. *Paris in the Spring with Picasso*. New York: Schwartz & Wade Books.
- Zaparaín, Fernando. 2010. «Off-Screen. The Importance of Blank Space». I *New Directions in Picturebook Research*, redigert av Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer og Cecilia Silva-Días, 165-176. Oxon og New York: Routledge.
- Økland, Einar. 1998. «Etterord». I *Dikt i samling* av Jakob Sande, 467-481. Oslo: Gyldendal.
- Ørjasæter, Kristin. 2014. «Terskelposisjonen i Stian Holes Garmann-trilogi. Ansatser til en performativ teori om lesepakten i nye bildebøker». I *Barnelitterært forskningstidsskrift* 5 (1). doi:<http://dx.doi.org/10.3402/blft.v5.26019>
- Østenstad, Inger. 2002. «Barnelitteratur og forestillingen om kunstens autonomi». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2002*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold, 42-48. Oslo: Samlaget.
- Aamotsbakken, Bente. 2002. *Det utrulege greineverket. Lesninger av Tarjei Vesaas' lyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Åmås, Knut Olav. 2004. *Mitt liv var draum. Ein biografi om Olav. H. Hauge*. Oslo: Samlaget.







Grafisk design: Kommunikasjonsevidlingen, UiB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



uib.no

ISBN: 978-82-308-3608-8